CAHIERS
DU CINÉMA



97 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● JUILLET 1959 ★ 97

NOTRE COUVERTURE



Emmanuelle Riva et Eiji Okada dans **HIROSHIMA, MON AMOUR** d'Alain Resnais. (LES FILMS MARCEAU.)

Au moment où nous mettons sous presse, nous apprenons la mort de notre ami Boris Vian. Le rôle qu'il joua vis-à-vis du cinéma fut subtil et précieux ; nous tenterons de le définir prochainement.

Ne manquez pas de prendre page 42

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

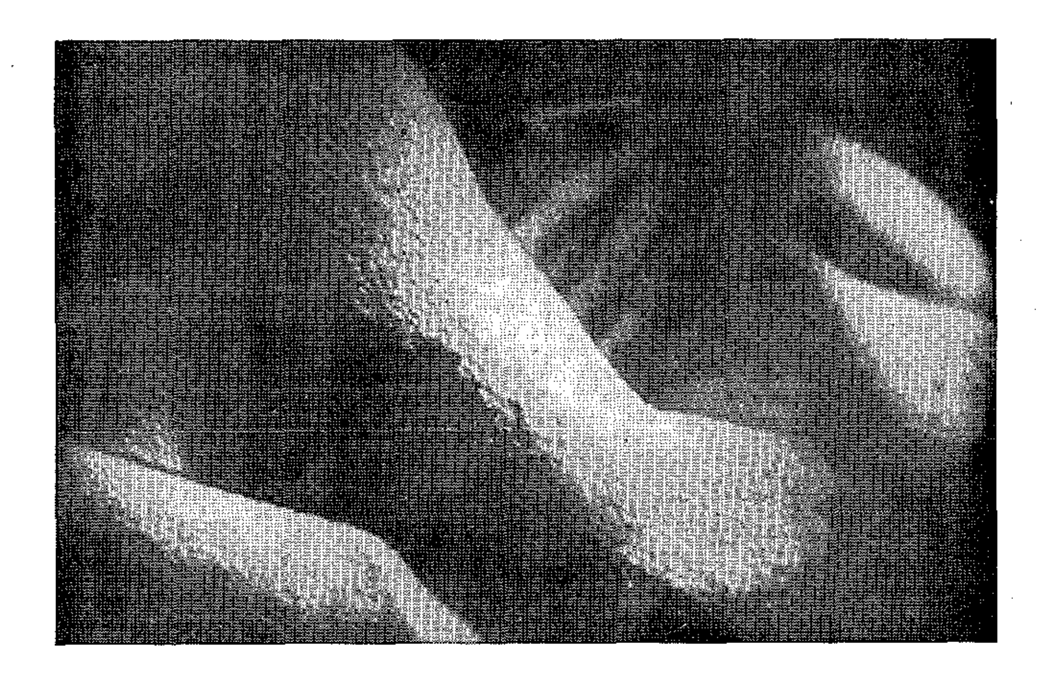
JUILLET 1959 TOME XVII. — N° 97

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



HIROSHIMA, NOTRE AMOUR

Dans notre numéro 71, quelques rédacteurs des CAHIERS DU CINÉMA *avaient tenu une première table ronde sur la situation, alors critique, du cinéma français. Aujourd'hui, la sortie d'*Hiroshima, mon amour *leur semble un événement suffisamment important pour justifier une nouvelle conversation.*

ROHMER : Tout le monde, je pense, sera d'accord, si je dis pour commencer qu'*Hiroshima* est un film dont on peut tout dire.

GODARD : Commençons donc par dire que c'est de la littérature.

ROHMER : Et une littérature qui est un peu suspecte, dans la mesure où elle est celle d'un épigone de l'école américaine, celle qui eut en France une telle vogue après 1945.

KAST : Les rapports du cinéma et de la littérature sont, au moins, obscurs et mauvais. Tout ce que l'on peut dire, je crois, c'est que les littérateurs méprisent confusément

le cinéma. Et les gens de cinéma, confusément, souffrent d'un sentiment d'infériorité. La singularité d'*Hiroshima* est que la rencontre Marguerite Duras-Alain Resnais est une exception à la règle que je viens d'énoncer.

GODARD : Disons alors que ce qui frappe, de prime abord dans ce film, est qu'il est sans référence cinématographique aucune. On peut dire d'*Hiroshima* que c'est Faulkner + Strawinsky, mais on ne peut pas dire que c'est un tel cinéaste + un tel autre.

RIVETTE : Le film de Resnais n'a peut-être pas de références cinématographiques précises, mais je crois que l'on peut lui trouver des références indirectes et plus profondes, car c'est un film qui fait beaucoup penser à Eisenstein dans la mesure où l'on peut y trouver l'application, d'ailleurs très neuve, de certaines idées d'Eisenstein.

GODARD : Quand je disais : pas de références cinématographiques, je voulais dire qu'en voyant *Hiroshima,* on a l'impression de voir un film qu'on était dans l'impossibilité de *prévoir par rapport* à ce que l'on savait déjà du cinéma. Par exemple, quand on voit *India,* on sait que l'on va être surpris, mais on s'attend plus ou moins à cette surprise. De même, je sais que je serai surpris par *Cordelier* comme je l'ai été par *Elena.* Tandis qu'avec *Hiroshima,* j'ai l'impression de voir quelque chose à quoi je ne m'attendais absolument pas.

Un motif central dans la tapisserie.

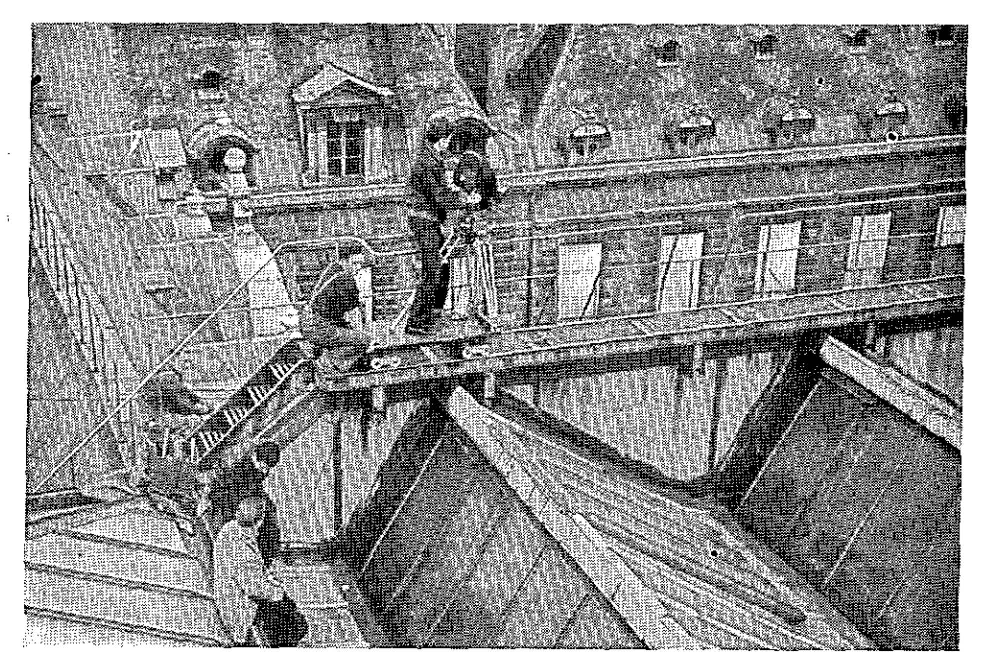
DONIOL-VALCROZE : Est-ce que par rapport à Resnais, nous ne savions pas déjà un peu ce que nous allions voir ? Par rapport à *Nuit et Brouillard* et *Toute la mémoire du monde,* par exemple.

KAST : C'est vrai. Derrière l'apparente diversité des sujets, de *Guernica* au *Chant du Styrène* se dessine comme une manière de motif central dans la tapisserie. On a l'habitude de considérer comme contradictoires l'intelligence et la sensibilité, la passion intellectuelle et l'émotion. Resnais donne du mal à ces amateurs de logique. De cette œuvre, qui est un tout sans faille, si on remonte jusqu'à l'auteur, on n'est pas au bout de ses surprises.

RIVETTE : *Hiroshima* explique davantage les courts métrages d'Alain Resnais qu'il n'est expliqué par eux. C'est en voyant *Hiroshima* qu'on comprend enfin exactement ce que Resnais voulait dire dans *Les Statues meurent aussi,* la « *Bibliothèque Nationale* », ou même *Van Gogh,* dans lequel Resnais se définissait déjà lui-même comme un cinéaste qui *réfléchit.* Si bien qu'effectivement *Hiroshima* est l'aboutissement des courts métrages que l'on admirait de façon un peu aveugle. Mais il y a sans doute une part d'*Hiroshima* que *nous admirons* à l'aveuglette et qu'expliqueront les films suivants de Resnais. De toute façon, je crois qu'avec *Hiroshima* on peut enfin considérer les courts métrages de Resnais comme une œuvre formant un tout. Jusqu'à maintenant, ils étaient éparpillés, même dans notre admiration. Il était normal de les regarder chacun comme un cas particulier. Pour ne prendre que les trois derniers, il y avait évidemment des similitudes entre *Nuit et Brouillard,* la « *Nationale* », et le *Styrène,* mais justement, on avait tendance à penser que c'était, sinon un truc que Resnais avait trouvé, tout au moins un « style », avec ce que ça peut comporter à la fois de profond et de maniéré. Dans la « *Nationale* », ce que j'aimais, c'était davantage le contenu, le sujet. Je trouvais la forme très belle, mais elle me donnait le sentiment d'être peut-être surajoutée. Après avoir vu *Hiroshima,* je n'ai plus cette sensation.

GODARD : Du reste, *Hiroshima* ressemble beaucoup plus à *Toute la mémoire du monde* qu'aux autres courts métrages de Resnais. Après tout, c'est presque le même sujet : l'oubli et le souvenir.

DONIOL-VALCROZE : Au fond, ces courts métrages, c'étaient surtout des parties d'un grand film que nous ne verrons jamais, mais dont *Hiroshima* nous montre ce qu'il aurait pu être.



Alain Resnais méditant l'un des travellings de *Toute la mémoire du monde.*

KAST : Personne n'a jamais eu l'idée de qualifier Resnais de documentariste, au sens péjoratif du terme. Mais enfin, en concession aux aristotéliciens, il faut bien reconnaître que ses films n'étaient pas des films de fiction.

GODARD : En tout cas, c'étaient des films de science.

KAST : Alors, disons que c'est Marguerite Duras qui a joué le rôle de catalyseur entre le documentaire et la romance, la science et la fiction. Il y avait très longtemps que Resnais pensait au film romancé. Il s'est intéressé à certains romans de Queneau, ainsi qu'aux « Mauvais Coups », de Roger Vailland.

Peut-être le bonheur.

ROHMER : Si on parlait un peu de *Toute la mémoire du monde.* Pour moi, c'est un film qui reste assez obscur. *Hiroshima* m'en a éclairé certains aspects, mais pas tous.

RIVETTE : C'est sans doute le plus mystérieux de tous les courts métrages de Resnais. De par le sujet, à la fois très moderne et très angoissant, il rejoint ce que nous disait Renoir dans ses entretiens, c'est-à-dire que le grand drame de notre civilisation est qu'elle est en train de devenir une civilisation de spécialistes. Chacun est de plus en plus enfermé dans son petit domaine, et incapable de sortir de celui-ci. Personne aujourd'hui n'est capable de déchiffrer à la fois une inscription ancienne et une formule scientifique moderne. La culture et le trésor commun de l'humanité sont devenus la proie des spécialistes. Je crois que c'était là l'idée de Resnais en tournant la « *Nationale* ». Il voulait montrer que la seule tâche nécessaire pour l'humanité, pour essayer de retrouver cette unité de la culture, c'était, par le travail de chacun, d'essayer de recoller les fragments

éparpillés de cette culture universelle en train de se perdre. Et c'est pourquoi, je pense, *Toute la mémoire du monde* se terminait par ces vues de plus en plus hautes de la salle centrale, où l'on voit chaque lecteur, chaque chercheur, dans son coin, penché sur son manuscrit, mais les uns à côté des autres, tous en train d'essayer d'assembler les morceaux épars de la mosaïque, de retrouver le secret perdu de l'humanité, secret qui s'appelle peut-être le bonheur.

DOMARCHI : Finalement, c'est un sujet qui n'est pas tellement éloigné, en effet, de celui d'*Hiroshima*. On disait : sur la forme ; mais sur le fond, également, Resnais se rapproche d'Eisenstein, puisque tous les deux tentent d'unifier les contraires, autrement dit, que leur art est dialectique.

RIVETTE : La grande obsession de Resnais, si l'on peut employer ce mot, c'est le sentiment de la fragmentation de l'unité première : le monde s'est brisé, il s'est fragmenté en une série de minuscules morceaux, et il s'agit de reconstituer le puzzle. Pour Resnais, il me semble que cette reconstitution se place sur deux plans. D'abord sur le plan du sujet, de la dramatisation. Ensuite, et surtout, sur le plan, je crois, de l'idée même du cinéma. J'ai l'impression que le cinéma, pour Alain Resnais, consiste à tenter de faire un tout avec des fragments *a priori* dissemblables. Par exemple, dans un film de Resnais, deux phénomènes concrets, sans rapport logique ou dramatique entre eux, sont liés uniquement parce qu'ils sont filmés en travelling à la même vitesse.

GODARD : On comprend tout ce qu'il y a d'eisensteinien dans *Hiroshima*, car en fait, c'est l'idée profonde du montage, et même sa définition.

RIVETTE : Oui. Le montage, pour Eisenstein comme pour Resnais, consiste à retrouver l'unité à partir de la fragmentation, mais sans cacher pour autant la fragmentation, au contraire, en l'accentuant, en accentuant l'indépendance du plan.

C'est un mouvement double, qui accentue l'autonomie du plan et en même temps cherche à l'intérieur de ce plan une force qui fasse qu'il puisse être mis en rapport avec un ou plusieurs autres, et finir ainsi par former une unité. Mais attention, cette unité n'est plus celle de la séquence classique. C'est une unité de contrastes, une unité dialectique, diraient Hegel et Domarchi (*rires*).

DONIOL-VALCROZE : Une réduction du disparate.

ROHMER : En somme, Alain Resnais est un cubiste. Je veux dire qu'il est le premier cinéaste moderne du cinéma parlant. Il y a eu beaucoup de cinéastes modernes dans le cinéma muet, dont Eisenstein, dont les Expressionnistes, dont Dreyer aussi. Mais je crois que le cinéma parlant était peut-être plus classique que le cinéma muet. Il n'y a pas encore eu de cinéma profondément moderne qui essaye de faire ce qu'a fait le cubisme dans la peinture et le roman américain dans la littérature, c'est-à-dire une sorte de reconstitution de la réalité à partir d'un certain morcellement qui a pu paraître arbitraire au profane. Et, dans ce cas, on pourrait expliquer l'intérêt que porte Resnais d'un côté à « Guernica » — qui est malgré tout un tableau cubiste de Picasso, même s'il n'est pas le véritable cubisme, mais c'est une sorte de retour au cubisme — et d'autre part le fait qu'il ait été inspiré par Faulkner ou Dos Passos, même si c'est à travers Marguerite Duras.

Le faux problème du texte et de l'image.

KAST : De toute évidence, Resnais n'a pas demandé à Marguerite Duras un travail littéraire de seconde zone, destiné à « faire cinéma », et réciproquement, elle n'a pas supposé une seconde que ce qu'elle avait à dire, à écrire, pourrait être hors de portée du cinéma. Il faut revenir très loin en arrière dans l'Histoire du Cinéma, à l'époque des grandes naïvetés et des grandes ambitions, relativement peu traduites en actes, d'un Delluc, pour retrouver une telle volonté de ne pas faire de différence entre le propos littéraire et la démarche de création cinématographique.

ROHMER : De ce point de vue, l'objection que j'ai faite au début disparaîtrait — on a pu reprocher à certains cinéastes de s'inspirer du roman américain — dans la mesure où c'était superficiel. Mais puisqu'il s'agit d'une équivalence profonde, peut-être bien qu'*Hiroshima* est un film entièrement nouveau. Ça met alors en question un postulat, qui était jusqu'ici le mien, je l'avoue, et que je peux d'ailleurs fort bien abandonner (*rires*), et qui est le postulat du classicisme du cinéma par rapport aux autres arts. Il est certain que le cinéma peut tout à fait bien quitter lui aussi sa période classique pour entrer dans une période moderne. Je crois que dans quelques années, dans dix, vingt ou trente ans, on saura si *Hiroshima* est le film le plus important depuis la guerre, le premier film moderne du cinéma parlant, ou bien s'il est peut-être moins important qu'on ne le croit. C'est de toutes façons un film extrêmement important, mais il se peut qu'il gagne encore plus avec l'âge. Il se peut aussi qu'il perde un tout petit peu.

GODARD : Comme d'une part, *La Règle du jeu*, et de l'autre des films comme *Quai des brumes* ou *Le jour se lève*. Les deux films de Carné sont très, très importants. Mais aujourd'hui, ils le sont un tout petit peu moins que celui de Renoir.

ROHMER : Oui. Et je réserve mon jugement dans la mesure où certains éléments d'*Hiroshima* ne m'ont pas séduit autant que les autres. Dans les premières images, il y avait quelque chose qui me gênait. Ensuite, très vite, le film a réussi à faire disparaître en moi cette sensation de gêne. Mais je comprends que l'on puisse aimer et admirer *Hiroshima* et en même temps le trouver à certains moments assez agaçant.

DONIOL-VALCROZE : Moralement ou esthétiquement ?

GODARD : C'est la même chose. Les travellings sont affaire de morale.

KAST : Il est indubitable qu'*Hiroshima* est un film littéraire. Or, l'adjectif « littéraire », est le sommet de l'injure dans le vocabulaire quotidien du cinéma. Ce qui frappe d'une manière éclatante dans *Hiroshima*, c'est la négation de ce tic de langage. Comme



Sous le viseur d'Alain Resnais, Emmanuelle Riva.

si, à la plus grande ambition cinématographique, Resnais avait supposé que devait correspondre la plus grande ambition littéraire. En remplaçant ambition par prétention, on aura d'ailleurs un coquet résumé des critiques qui ont paru dans plusieurs quotidiens après la sortie du film. La démarche de Resnais est faite pour déplaire à tous ceux qui, littérateurs de profession ou de regret, n'aiment dans le cinéma que ce qui justifie le mépris informulé où ils le tiennent. Cette alliance totale du film et de son scénario est si évidente que les ennemis du film ont aussitôt vu que c'est précisément là qu'il fallait attaquer : oui, le film est beau, mais il y a ce texte si littéraire, si peu cinématographique, etc. En fait, je ne vois pas du tout comment il est seulement imaginable de les séparer.

GODARD : Tout ça ferait très plaisir à Sacha Guitry.

DONIOL-VALCROZE : Personne ne voit le rapport.

GODARD : Si, le texte, le fameux faux problème du texte et de l'image. Nous en sommes heureusement enfin arrivés au point où même les littérateurs, autrefois en accord avec les exploitants de province, ne croient plus que ce qu'il y a d'important, c'est l'image. Et ça, Sacha Guitry l'a prouvé depuis longtemps. Je dis bien prouvé. Car, par exemple, Pagnol n'avait pas su le prouver. Puisque Truffaut n'est pas là, je suis très content d'ouvrir à sa place une parenthèse pour dire qu'*Hiroshima* donne tort à tous ceux qui n'ont pas été voir la rétrospective Guitry à la Cinémathèque.

DONIOL-VALCROZE : Si c'est là le côté agaçant dont parlait Rohmer, je reconnais que les films de Guitry ont un côté agaçant.

Une femme adulte.

ROHMER : Une chose remarquable, dans *Hiroshima,* c'est que je trouve, en effet, souvent les personnages agaçants, et que malgré ça, au lieu de m'en désintéresser, au contraire, ils me passionnent davantage.

GODARD : C'est vrai. Prenons le personnage joué par Emmanuelle Riva. On la croiserait dans la rue, on la verrait tous les jours, elle n'intéresserait qu'un nombre très limité de gens, je crois. Or, dans le film, elle intéresse tout le monde.

ROHMER : Parce que ce n'est pas une héroïne classique, du moins pas celle telle qu'un certain cinéma classique nous avait habitués à dévisager, de Griffith à Nicholas Ray.

DONIOL-VALCROZE : Elle est unique. C'est la première fois que l'on voit à l'écran une femme adulte avec une intériorité et un raisonnement poussés à ce point. Je ne sais pas si elle est classique ou pas, moderne ou pas.

DOMARCHI : Elle est moderne dans son comportement classique.

GODARD : Pour moi, c'est le genre de fille qui travaille aux « Editions du Seuil » ou à « l'Express », une sorte de George Sand 1959. A priori, elle ne m'intéresse pas car je préfère le genre de filles qu'on voit dans les films de Castellani. Ceci dit, Resnais a dirigé Emmanuelle Riva d'une façon si prodigieuse que ça me donne envie de lire les bouquins du « Seuil » ou « l'Express ».

DONIOL-VALCROZE : Dans le fond, plutôt que le sentiment de voir pour la première fois une femme vraiment adulte au cinéma, je crois que la force du personnage d'Emmanuelle Riva est que c'est une femme qui n'essaye pas d'avoir une psychologie d'adulte, tout comme dans *Les 400 Coups,* le petit Jean-Pierre Léaud n'essayait pas d'avoir une psychologie d'enfant, un comportement préfabriqué par des scénaristes professionnels. Emmanuelle Riva est une femme adulte moderne parce qu'elle n'est pas une femme adulte. Elle est au contraire très enfantine, uniquement guidée par ses impulsions et non par ses idées. C'est Antonioni qui a le premier montré ce genre de femme.

ROHMER : Est-ce qu'il y a déjà eu des femmes adultes dans le cinéma ?

DOMARCHI : Madame Bovary.



« Cela ne me déplaît pas, d'être comme mille femmes ensemble pour toi. »

GODARD : De Renoir ou de Minnelli ?

DOMARCHI : La réponse va de soi (*rires*). Disons alors Elena.

RIVETTE : Elena est une femme adulte dans la mesure où le personnage de femme qu'a joué Ingrid Bergman est un personnage, non pas classique, mais d'un modernisme classique qui est celui de Renoir ou de Rossellini. Elena est une femme chez laquelle la sensibilité compte, l'instinct compte, tous les mouvements profonds comptent. Mais ils sont contredits par l'esprit, la raison. Et ça relève de la psychologie classique dans la mesure où il y a intervention de l'esprit et de la sensibilité. Tandis que le personnage d'Emmanuelle Riva est celui d'une femme non pas déraisonnable, mais non-raisonnable. Elle ne se comprend pas. Elle ne s'analyse pas. C'est d'ailleurs un peu ce que Rossellini avait essayé de faire dans *Stromboli*. Mais dans *Stromboli*, le personnage de Bergman comportait des lignes nettes, une courbe précise. C'était un personnage « moral ». Au lieu que le personnage d'Emmanuelle Riva demeure, volontairement, flou et ambigu. Et c'est d'ailleurs le sujet d'*Hiroshima* : une femme qui ne sait plus où elle en est, qui ne sait plus qui elle est, qui essaye désespérément de se redéfinir par rapport à Hiroshima, par rapport à ce Japonais, et par rapport aux souvenirs qui lui reviennent de Nevers. Finalement, c'est une femme qui se reprend à l'origine, au début, qui tente de se définir en termes existentiels devant le monde et devant son passé, comme si elle était de nouveau matière molle en train de naître.

GODARD : On pourrait donc dire d'*Hiroshima* que c'est du Simone de Beauvoir réussi.

DOMARCHI : Oui. Resnais illustre une conception existentialiste de la psychologie.

DONIOL-VALCROZE : Comme dans *Rêves de femmes* ou *Au Seuil de la vie*, mais en plus poussé et systématique.

Filmez des montagnes.

KAST : Est-ce que ça ne viendrait pas du fait que Resnais dirigeait pour la première fois des acteurs, ouvertement, aux yeux du monde, puisque nous savons qu'il a fait des films en cachette (1).

DONIOL-VALCROZE : En effet, là, il faisait le saut, et c'était sa pierre d'achoppement.

GODARD : Vu la terrible exigence de Resnais vis-à-vis de lui-même, ça explique qu'il ait poussé la direction d'acteurs à un point peut-être encore jamais atteint, même par un Renoir, un Bergman, ou un Cukor. Resnais savait que les gens de cinéma se demandaient : est-ce qu'il sait diriger des acteurs ?

DONIOL-VALCROZE : Franchement, c'est une question que je me suis posée, surtout en pensant au fait que Resnais, autrefois, voulait devenir comédien. On se pose d'ailleurs toujours cette question de la direction d'acteurs lorsqu'un documentariste passe au long métrage de fiction.

DOMARCHI : On se l'est posée pour Franju.

GODARD : Je crois que c'est une question que l'on a tort de se poser. Le cinéma, c'est le cinéma. Il y a un mot de Lubitsch que je trouve admirable. Une fois, un jeune type est venu le voir en lui demandant par quoi il fallait commencer pour faire des comédies aussi parfaites que *Sérénade à trois*. *Vous savez ce que Lubitsch lui a répondu ?* Filmez des montagnes, mon cher ami, quand vous aurez appris à filmer la nature, vous saurez filmer des hommes.

DOMARCHI : *Hiroshima* est, en effet, d'une certaine manière, un documentaire sur Emmanuelle Riva. Je serais curieux de savoir ce qu'elle pense du film.

RIVETTE : Son jeu va dans le sens du film. C'est un immense effort de *composition*. Je crois que l'on retrouve le schéma que j'essayais de dégager tout à l'heure : une tentative de recoller les morceaux ; à l'intérieur de la conscience de l'héroïne, une tentative par celle-ci de regrouper les divers éléments de sa personne et de sa conscience afin de faire un tout de ces fragments, ou du moins de ce qui est devenu fragments en elle par le choc de cette rencontre à Hiroshima. On est en droit de penser que le film commence doublement après la bombe ; d'une part, sur le plan plastique et sur le plan de la pensée, puisque la première image du film est l'image abstraite du couple sur lequel retombe la pluie de cendres, et que tout le début n'est qu'une méditation sur Hiroshima après l'explosion de la bombe. Mais on peut dire aussi, d'autre part, que le film commence après l'explosion *pour Emmanuelle Riva,* puisqu'il commence après ce choc qui l'a désintégrée, qui a dispersé sa personnalité sociale et psychologique, et qui fait que l'on devine seulement après, par allusions, qu'elle est mariée, qu'elle a des enfants en France, qu'elle est une actrice, bref, *qu'elle a une vie organisée.* A *Hiroshima*, elle subit un choc, elle reçoit une « bombe » qui fait éclater sa conscience, et il s'agit pour elle, à ce moment-là, de se retrouver, de se recomposer. De même qu'Hiroshima a dû se reconstruire après la destruction atomique, de même Emmanuelle Riva, à Hiroshima, va essayer de recomposer *sa* réalité. Elle n'y arrivera qu'en opérant cette synthèse du présent et du passé, de ce qu'elle a découvert elle-même à Hiroshima, et de ce qu'elle a subi jadis à Nevers.

Bérénice à Hiroshima.

DONIOL-VALCROZE : Quel est le sens de la réplique qui revient toujours au début du film dans la bouche du Japonais : « Non, tu n'as rien vu, à Hiroshima ? »

(1) Entre autres, un *long métrage en 16 mm.* avec Danièle Delorme et Daniel Gélin.



« Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend... »

GODARD : Il faut le prendre dans le sens le plus simple. Elle n'a rien vu parce qu'elle n'était pas là. Lui non plus. D'ailleurs, de Paris, il lui dit également qu'elle n'a rien vu, alors qu'elle est parisienne. Le point de départ, c'est la prise de conscience, ou tout au moins le désir de prendre conscience. Resnais, je crois, a filmé le roman que tous les jeunes romanciers français, des gens comme Butor, Robbe-Grillet, Bastide, et bien sûr Marguerite Duras, essayent d'écrire. Je me souviens d'une émission de Radio où Régis Bastide, à propos des *Fraises sauvages,* découvrait tout à coup que le cinéma avait réussi à exprimer ce qu'il croyait être du domaine exclusif de la littérature, et que les problèmes que lui, romancier, se posait, le cinéma les avait déjà résolus sans avoir eu même besoin de se les poser. Je crois que c'est un fait très significatif.

KAST : On a déjà vu beaucoup de films retrouvant les lois de la composition du roman. *Hiroshima* va plus loin. Nous sommes au cœur même d'une réflexion sur le récit romanesque lui-même. Le passage du présent au passé, la persistance du passé dans le présent ne sont plus ici commandées par le sujet, par l'intrigue, mais par de purs mouvements lyriques. En réalité, dans *Hiroshima,* c'est le conflit même entre l'intrigue et le roman qui est évoqué. Le roman tend aujourd'hui lentement à se débarrasser de l'intrigue psychologique. Le film d'Alain Resnais se trouve entièrement lié à cette modification des structures romanesques. La raison en est simple. Il n'y a pas d'action, mais une sorte de double tentative pour comprendre ce que signifie une histoire d'amour. D'abord sur le plan des individus, dans une sorte de longue lutte entre l'amour et sa propre dégradation engendrée par l'écoulement du temps. Comme si l'amour, dans l'instant même où il se manifeste, était déjà menacé par l'oubli et par la destruction. Ensuite, sur le plan des rapports entre une aventure individuelle et une situation historique et sociale donnée. L'amour

de ces personnages anonymes n'est pas situé sur l'île déserte réservée ordinairement aux jeux de la passion. Il a lieu dans un cadre précis, qui ne fait qu'accentuer, que souligner l'horreur de la société contemporaine. « Engluer une histoire d'amour dans un contexte qui tienne compte de la connaissance du malheur des autres », dit quelque part Resnais. Son film ne comporte pas un documentaire sur Hiroshima qui serait plaqué sur une intrigue, comme l'ont dit ceux qui regardent les choses un peu vite. Car Tite et Bérénice dans les ruines d'Hiroshima, inéluctablement, ce ne sont déjà plus Tite et Bérénice.

ROHMER : En résumé, dire que ce film est littéraire n'est plus un reproche puisqu'il se trouve qu'*Hiroshima* n'est pas à la remorque de la littérature, mais bien en avance sur elle. Il y a, certes, des influences précises, Proust, Joyce, les Américains, mais elles sont aussi assimilées que par un jeune romancier en train d'écrire son premier roman, premier roman qui serait un événement, une grande date, parce qu'il marquerait un pas en avant.

Le cinéma et le cinéma.

GODARD : Ce côté profondément littéraire explique aussi peut-être le fait que les gens qui d'habitude sont gênés par le cinéma à l'intérieur du cinéma, alors qu'ils ne le sont pas par le théâtre à l'intérieur du théâtre, ou le roman à l'intérieur du roman, dans *Hiroshima*. ne sont pas gênés par le fait qu'Emmanuelle Riva joue le rôle d'une actrice de cinéma en train précisément de tourner un film.

DONIOL-VALCROZE : Je crois que c'est une habileté de scénario et que de la part de Resnais, il y a dans le traitement du sujet des habiletés volontaires. A mon avis, Resnais a eu très peur que son film puisse avoir l'air d'un simple film de propagande. Il ne voulait pas qu'on puisse l'utiliser à des fins politiques précises. C'est peut-être un tout petit peu pour cette raison qu'il a neutralisé un éventuel aspect « combattant de la paix » par la fille tondue après la Libération. En tout cas, il a donné ainsi au message politique son sens profond au lieu de son sens superficiel.

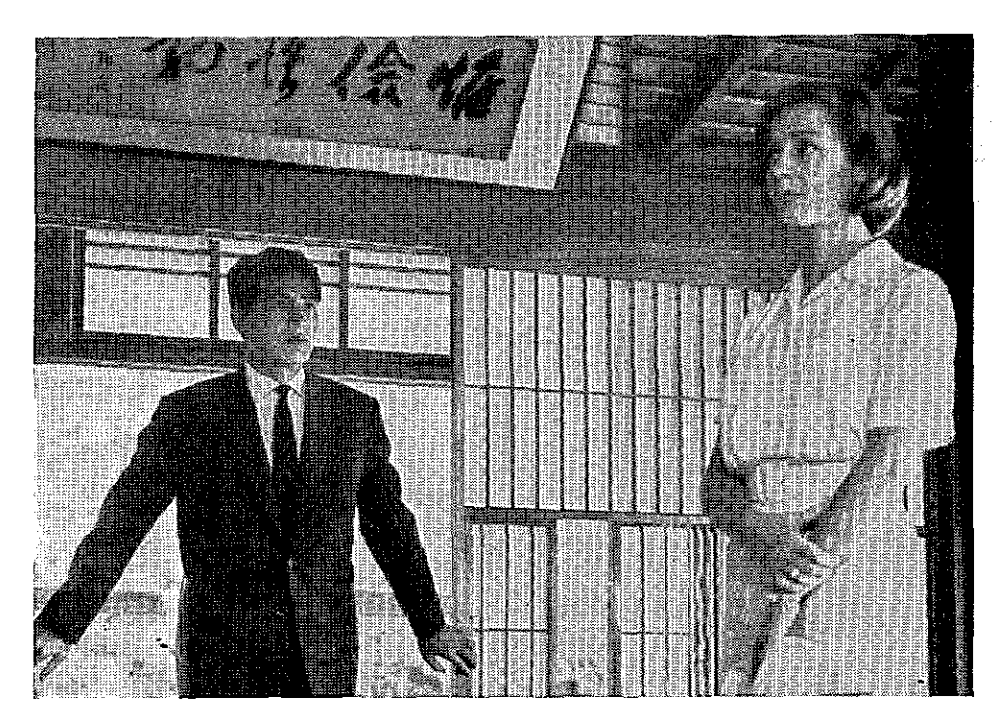
DOMARCHI : C'est pour la même raison que la fille est actrice de cinéma. Ça permet à Resnais de ne pas évoquer au premier degré le problème de la lutte anti-atomique et, par exemple, de ne pas montrer un vrai défilé de gens avec des pancartes, mais un défilé de cinéma reconstitué au cours duquel, à intervalles réguliers, une image vient rappeler au spectateur que c'est du cinéma.

RIVETTE : C'est la même démarche d'esprit que celle de Pierre Klossowski dans son premier roman, « La vocation suspendue ». Il présentait son récit comme une critique d'un livre déjà paru. C'est toujours le double mouvement de la conscience, et on en revient une fois de plus à ce mot clé, qui est en même temps un mot « bateau » : celui de dialectique, mouvement qui consiste à la fois à présenter la chose et à prendre de la distance vis-à-vis de cette chose pour la critiquer, c'est-à-dire la nier et l'affirmer. Au lieu d'être une invention de metteur en scène, le défilé, pour reprendre le même exemple, devient un fait objectif que refilme une deuxième fois le metteur en scène. Pour Klossowski et pour Resnais, le problème est de donner à leurs lecteurs ou spectateurs le sentiment que ce qu'ils vont lire ou voir n'est pas une invention d'auteur mais un élément du monde réel. Plutôt que le mot d'authenticité, c'est celui d'objectivité qu'il convient d'employer pour caractériser cette démarche intellectuelle, car le cinéaste ou le romancier ont le même regard que leur futur lecteur ou spectateur.

DONIOL-VALCROZE : Voilà sans doute pourquoi Resnais a commencé par faire un film sur Van Gogh, puis sur Guernica. Son point de départ, c'est une réflexion sur des documents.

DOMARCHI : Et la « *Nationale* », c'est une réflexion sur l'ensemble de la Culture.

ROHMER : Et *Le Styrène* serait donc une réflexion sur le processus de la création.



« Tu es tout seul à Hiroshima ?... Ta femme, où elle est ? »

L'amour ou l'horreur.

GODARD : Il y a une chose qui me gêne un peu dans *Hiroshima,* et qui m'avait également gêné dans *Nuit et Brouillard,* c'est qu'il y a une certaine facilité à montrer des scènes d'horreur, car on est vite au-delà de l'esthétique. Je veux dire que bien ou mal filmées, peu importe, de telles scènes font de toute façon une impression terrible sur le spectateur. Si un film sur les camps de concentration, ou sur la torture, est signé Couzinet, ou signé Visconti, pour moi, je trouve que c'est presque la même chose. Avant *Au seuil de la vie,* il y avait un documentaire produit par l'Unesco qui montrait dans un montage sur musique tous les gens qui souffraient sur la terre, les estropiés, les aveugles, les infirmes, ceux qui avaient faim, les vieux, les jeunes, etc. J'ai oublié le titre. Ça devait être *L'Homme,* ou quelque chose dans ce genre. Eh bien, ce film était immonde. Aucune comparaison avec *Nuit et Brouillard,* mais c'était quand même un film qui faisait de l'impression sur les gens, tout comme récemment *Le Procès de Nuremberg.* L'ennui donc, en montrant des scènes d'horreur, c'est que l'on est automatiquement dépassé par son propos, et que l'on est choqué par ces images un peu comme par des images pornographiques. Dans le fond, ce qui me choque dans *Hiroshima,* c'est que, réciproquement, les images du couple faisant l'amour dans les premiers plans me font peur au même titre que celles des plaies, également en gros plans, occasionnées par la bombe atomique. Il y a quelque chose non pas d'immoral, mais d'amoral, à montrer ainsi l'amour ou l'horreur avec les mêmes gros plans. C'est peut-être par là que Resnais est véritablement moderne par rapport à, mettons, Rossellini. Mais je trouve alors que c'est une régression, car dans *Voyage en Italie,* quand George Sanders et Ingrid Bergman regardent le couple calciné de Pompéi, on avait le même sentiment d'angoisse et de beauté, mais avec quelque chose en plus.



« Il était français, l'homme que tu as aimé pendant la guerre ? »

RIVETTE : Ce qui fait que Resnais peut se permettre certaines choses, et non les autres cinéastes, c'est qu'il sait d'avance toutes les objections de principe qu'on pourra lui faire. Davantage, ces questions de justification morale ou esthétique, Resnais, non seulement se les pose, mais il les inclut dans le mouvement même du film. Dans *Hiroshima,* le commentaire et les réactions d'Emmanuelle Riva jouent ce rôle de la réflexion sur le document. Et c'est pourquoi Resnais réussit à dépasser ce stade premier de la facilité qu'il y a d'utiliser des documents. Le sujet même des films de Resnais, c'est l'effort qu'il doit faire pour résoudre cette contradiction.

DONIOL-VALCROZE : Resnais a souvent prononcé le mot de *douceur terrible.* Pour lui, c'est caractéristique de cet effort.

RIVETTE : Finalement, les films de Resnais tirent tous leur force d'une contradiction initiale. On en revient toujours là : une tentative (ou une tentation) de résoudre la contradiction fondamentale qui est partout dans le monde et qui fait que l'univers est devenu lui-même une accumulation de contradictions. Il faut d'abord résoudre ou surmonter ces contradictions locales en en prenant conscience et, en même temps, montrer qu'il n'y a pas accumulation, mais série, organisation, construction.

GODARD : On retrouve cette idée sur le plan de la mise en scène, puisque ce que veut Resnais, par exemple, c'est d'arriver à faire un travelling avec deux plans fixes.

DONIOL-VALCROZE : Oui. Les longs travellings avant de Resnais donnent en fin de compte un grand sentiment de permanence et d'immobilité. Alors qu'au contraire, ses champs contre-champs, en plans fixes, donnent une sensation d'insécurité, donc de mouvement. Son truc de monter côte-à-côte des travellings faits à la même vitesse, c'est une certaine manière de rechercher l'immobilité.

DOMARCHI : C'est Zénon d'Elée.

GODARD : Ou Cocteau qui disait : « à quoi sert un travelling pour filmer un cheval au galop ? »

De la musique avant toute chose.

RIVETTE : Puisque l'on est dans le domaine de l'esthétique, en plus de la référence à Faulkner, je crois que l'on pourrait également citer un nom qui me semble indubitablement lié à la technique narrative d'*Hiroshima,* c'est celui de Strawinsky. Les problèmes que se pose Resnais à l'intérieur du cinéma sont parallèles à ceux que se pose Strawinsky

en musique. Par exemple, la définition que Strawinsky donne de la musique — « une succession d'élans et de repos » — me semble convenir parfaitement au film d'Alain Resnais. Qu'est-ce à dire ? La recherche d'un équilibre supérieur à tous les éléments de la création. Strawinsky utilise systématiquement les contrastes et, en même temps, à l'instant même où ils les utilise, met en évidence ce qui les unit. Le principe de la musique de Strawinsky, c'est la rupture perpétuelle de la mesure. La grande nouveauté du « Sacre du printemps » était d'être la première œuvre musicale où le rythme variait systématiquement. A l'intérieur du domaine rythmique, pas du domaine tonal, c'était déjà presque une musique sérielle, faite de l'opposition de rythmes, de structures et de séries de rythmes. Et j'ai l'impression que c'est ce que cherche Resnais quand il monte à la suite l'un de l'autre quatre travellings, et brusquement un plan fixe, deux plans fixes, et de nouveau un travelling. A l'intérieur du contraste des plans fixes et des travellings, il essaie de trouver ce qui les réunit. C'est-à-dire qu'il cherche à la fois un effet d'opposition et un effet d'unité profonde.

GODARD : C'est ce que disait Rohmer tout à l'heure. C'est Picasso, mais ce n'est pas Matisse.

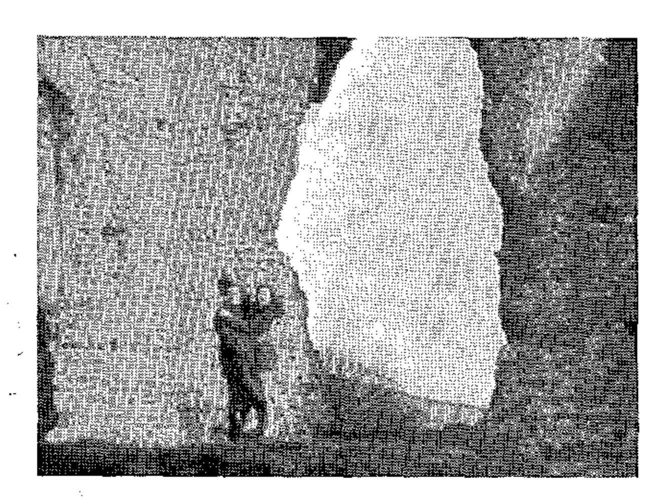
DOMARCHI : Matisse, c'est Rossellini (*rires*).

RIVETTE : Je trouve que c'est encore plus Braque que Picasso, dans la mesure où toute l'œuvre de Braque est consacrée à cette réflexion là, alors que celle de Picasso est terriblement multiforme. Picasso, ce serait plutôt Orson Welles, tandis qu'Alain Resnais se rapproche de Braque dans la mesure où l'œuvre d'art est d'abord réflexion à l'intérieur d'une certaine direction.

GODARD : En disant Picasso, je pensais surtout aux couleurs.



« Ah ! c'est horrible. Je commence à moins bien me souvenir de toi. Tiens le verre. Fais-moi boire. »



« On s'est d'abord rencontré dans des granges. Puis ensuite dans des ruines et puis dans des chambres. Comme partout. »

RIVETTE : Oui, mais Braque aussi. C'est un peintre qui veut à la fois rendre violentes les couleurs douces, et d'une grande douceur les couleurs stridentes. Braque veut que le jaune citron soit doux et le gris Manet aigu. — Eh bien, on a cité pas mal de noms et fait preuve d'une grande culture. LES CAHIERS DU CINÉMA sont fidèles à eux-mêmes (*rires*).

GODARD : Il y a un film qui a dû faire réfléchir beaucoup Alain Resnais, et dont il a d'ailleurs fait le montage : *La Pointe courte.*

RIVETTE : C'est évident. Mais je crois que ce n'est pas être perfide envers Agnès Varda que dire que, par le fait même que Resnais montait *La Pointe courte,* il y avait déjà dans ce montage une réflexion sur ce que Varda avait voulu faire. Dans une certaine mesure *Agnèsvarda* devient un fragment d'Alain Resnais, et *Chrismarker* aussi.

DONIOL-VALCROZE : C'est à ce moment que l'on peut parler de la douceur terrible d'Alain Resnais, qui lui fait dévorer ses propres amis en en faisant des moments de son œuvre personnelle. Resnais, c'est Saturne. Et c'est pourquoi nous nous sentons tous assez faibles en face de lui.

ROHMER : Nous n'avons pas envie d'être dévorés. Heureusement qu'il reste sur la rive gauche de la Seine et nous sur la droite.

GODARD : *Quand Resnais crie : « Moteur », son ingénieur du son lui répond :* « Saturne » (*rires*). Autre chose, je pense à un article de Roland Barthes, à propos des *Cousins,* où il disait plus ou moins que le talent, aujourd'hui, s'était réfugié à droite. Est-ce qu'*Hiroshima* est un film de gauche ou de droite ?

La science-fiction est devenue réalité.

RIVETTE : Disons qu'il y a *toujours* eu une *gauche esthétique*, celle dont parlait Cocteau et que, d'après Radiguet, il s'agissait d'ailleurs de contredire, afin ensuite de contredire à son tour cette contradiction, et ainsi de suite. Personnellement, si *Hiroshima* est un film de gauche, ça ne me dérange pas du tout.

ROHMER : Du point de vue esthétique, l'art moderne *a toujours été à gauche.* Mais on est en droit de penser également qu'il est possible d'être moderne sans être nécessairement de gauche, c'est-à-dire que l'on peut, par exemple, refuser une certaine conception

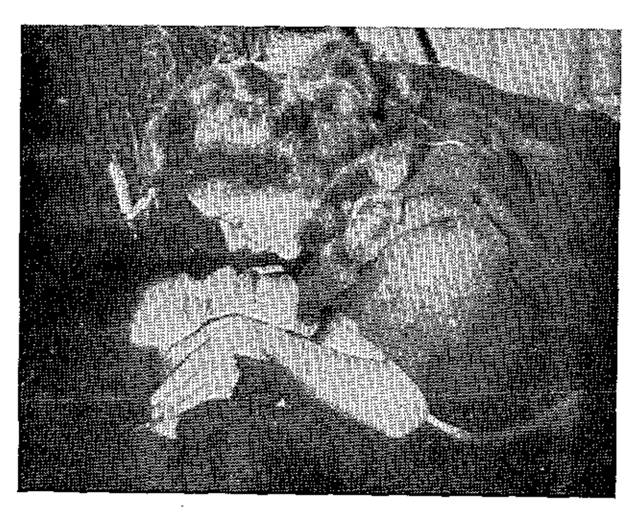
de l'art moderne et penser qu'elle est dépassée, non pas dans le même sens, mais dans le sens contraire, si vous voulez, de la dialectique. En ce qui concerne le cinéma, il ne faut pas considérer son évolution uniquement sous un angle chronologique. L'histoire du parlant, par exemple, est très en désordre par rapport à celle du muet. C'est pour ça que même si Resnais a fait un film qui est en avance de dix ans, il ne faut pas considérer qu'il y aura dans dix ans une période Resnais qui succédera à la période actuelle.

RIVETTE : Evidemment, car si Resnais est en avance, il l'est en restant fidèle à *Octobre*, de même que « Les Menines » de Picasso restent fidèles à Velasquez.

ROHMER : Oui. *Hiroshima* est un film qui plonge à la fois dans le passé, le présent et aussi dans le futur. On y trouve un sentiment très fort de l'avenir, et surtout de l'angoisse de l'avenir.

RIVETTE : On a raison de parler du côté science-fiction de Resnais. Mais on a tort également, parce qu'il est le seul cinéaste à donner le sentiment qu'il a déjà rejoint un monde qui reste encore futuriste aux yeux des autres. Autrement dit, qui sache que l'on est déjà à l'époque où la science-fiction est devenue réalité. Bref, Alain Resnais est le seul d'entre nous qui vive véritablement en 1959. Avec lui, le mot science-fiction perd tout ce qu'il peut avoir de péjoratif et d'enfantin dans la mesure où Resnais sait voir le monde moderne tel qu'il est. Il sait nous en montrer, comme les auteurs de science-fiction, tout ce qu'il a d'effrayant, mais aussi tout ce qu'il a d'humain. Contrairement au Fritz Lang de *Metropolis*, au Jules Verne des « Cinq cents millions de la Bégum », contrairement à cette idée classique de la science-fiction telle qu'elle est exprimée par un Bradbury, un Lovecraft, ou même un Van Vogt — qui sont tous en fin de compte des réactionnaires — il est bien évident que Resnais, lui, a la grande originalité de ne pas *réagir* à l'intérieur de la science-fiction. Non seulement il prend son parti de ce monde moderne et futuriste, non seulement il l'accepte, mais il l'analyse en profondeur avec lucidité et amour. Pour Resnais, puisque c'est le monde dans lequel nous vivons, nous aimons, c'est donc ce monde là qui est bon, juste et vrai.

DOMARCHI : On en revient à cette idée de *douceur terrible* qui est au centre de la réflexion de Resnais. Au fond, elle s'explique par le fait que, pour lui, la société se caractérise par une sorte d'anonymat. Le malheur du monde vient de ce que si quelqu'un est frappé, il ne sait pas par qui il l'est. Dans *Nuit et Brouillard*, le commentaire indique qu'un



« Moi dix-huit ans et lui vingt-trois ans. »

type né à Carpentras ou à Brest ne sait pas qu'il va échouer dans un camp de concentration, que déjà son destin est marqué. Ce qui frappe Resnais, c'est que l'univers se présente comme une force anonyme et abstraite qui frappe où elle veut, n'importe où, et dont on ne peut pas déterminer à l'avance la volonté. C'est de ce conflit des individus avec cet univers absolument anonyme que nait alors une vision tragique du monde. C'est là le premier stade de la pensée de Resnais. Ensuite vient un deuxième stade qui consiste à canaliser ce premier mouvement. Resnais a repris le thème romantique du conflit de l'individu et de la société, cher à Gœthe, à ses épigones, ainsi qu'aux romanciers anglais du 19e siècle. Mais chez eux, le conflit opposait un homme à des formes sociales nettement définies, palpables, alors que chez Resnais, il n'y a rien de tel. Le conflit est présenté de façon totalement abstraite, c'est celui de l'homme et de l'univers. On peut alors très bien réagir d'une façon extrêmement *douce* envers cet état de choses. Je veux dire qu'il n'est plus nécessaire de s'indigner, de protester, ou même d'expliquer. Il suffit de montrer les choses sans emphase, avec beaucoup de discrétion. Et la discrétion a toujours caractérisé Alain Resnais.

RIVETTE : Resnais est sensible au caractère abstrait que prend actuellement le monde. Le premier mouvement de ses films est de constater cette abstraction. Le deuxième, de surmonter cette abstraction en la réduisant par elle-même, si je puis dire ; en juxtaposant à chaque abstraction une autre abstraction afin de retrouver une réalité concrète par le mouvement même des abstractions mises en rapport.

Partir ou rester.

GODARD : C'est exactement le contraire de la démarche de Rossellini qui s'indignait, lui, de ce que l'art abstrait soit devenu l'art officiel. La douceur de Resnais est donc métaphysique, elle n'est pas chrétienne. Il n'y a aucune idée de charité dans ses films.

RIVETTE : Evidemment pas. Resnais est un agnostique. S'il croit en Dieu, c'est au pire à celui de Saint-Thomas-d'Aquin. Son attitude, c'est de dire : peut-être que Dieu existe, peut-être que l'on peut tout expliquer, mais rien ne nous permet de l'affirmer.

GODARD : Comme le Stavroguine de Dostoïewsky qui, s'il croit, ne croit pas qu'il croit, et s'il ne croit pas, ne croit pas qu'il ne croit pas. D'ailleurs, à la fin du film, est-ce qu'Emmanuelle Riva s'en va ? ou bien est-ce qu'elle reste ? On peut se poser sur elle la même question que sur l'Agnès des *Dames du Bois de Boulogne,* dont on se demande si elle meurt ou pas.

RIVETTE : Ça n'a pas d'importance. Il est très bien que la moitié des spectateurs croit qu'Emmanuelle Riva reste avec le Japonais, et que l'autre moitié pense qu'elle rentre en France.

DOMARCHI : Marguerite Duras et Resnais disent qu'elle s'en va, et qu'elle s'en va pour de bon.

GODARD : Je les croirai quand ils feront un autre film qui me le prouvera.

RIVETTE : Je crois que ça n'a vraiment pas d'importance, car *Hiroshima* est un film en boucle. Après la dernière bobine, on peut très bien enchaîner sur la première, et ainsi de suite. *Hiroshima,* c'est une parenthèse dans le temps. C'est le film de la réflexion, sur le passé et le présent. Or, dans la réflexion, l'écoulement du temps est aboli parce qu'elle est une parenthèse à l'intérieur de la durée. Et c'est à l'intérieur de cette durée que s'insère *Hiroshima.* En ce sens, Resnais se rapproche d'un écrivain comme Borgès qui a toujours essayé d'écrire des histoires telles qu'à la dernière ligne le lecteur soit obligé de relire l'histoire à partir de la première ligne pour comprendre de quoi il s'agit. Et ainsi de suite, sans arrêt. Chez Resnais, c'est la même idée de l'infinitésimal obtenu par des moyens matériels, les miroirs face à face, les labyrinthes en série. C'est une idée de l'infini, mais à l'intérieur d'un intervalle très bref, puisque finalement le « temps » d'*Hiroshima* peut tout aussi bien durer vingt-quatre heures qu'une seconde.

Deux mots.

ROHMER : Mais est-ce qu'en fin de compte le film signifie autre chose que lui-même ? Peut-on en extraire une vérité ?

RIVETTE : Oui et non. *Hiroshima* signifie que la réflexion fait un cercle, mais qu'il y a cependant un progrès à chaque tour. On retombe sur le vieux père Hegel qui refaisait sans cesse le même dur chemin dans sa « Phénoménologie », mais chaque fois à un stade supérieur de la conscience.

GODARD : On a toujours, jusqu'à maintenant, considéré *Hiroshima* du point de vue d'Emmanuelle Riva. La première fois que j'ai vu le film, je l'ai au contraire considéré du point de vue du Japonais. Voilà : c'est un type qui couche avec une fille. Il n'y a aucune raison pour que ça continue toute la vie. Mais lui se dit : « si, il y a une raison ». Et il essaye de persuader la fille de continuer de coucher avec lui. C'est alors qu'un film commence dont le sujet était : Est-ce qu'on peut recommencer l'amour ?

RIVETTE : C'est vrai aussi. Tout le film est une recherche désespérée du dialogue ; c'est un double monologue qui voudrait se transformer en dialogue. Et à la fin du film, Emmanuelle Riva et le Japonais ont enfin trouvé ce dialogue puisqu'ils échangent *deux mots*, celui d'Hiroshima contre celui de Nevers. Pour lui, elle s'appellera Nevers, et pour elle, il s'appellera Hiroshima.

DOMARCHI : Pourquoi Resnais, qui est si démonstratif sur Hiroshima, reste-t-il si discret à propos de Nevers ? Pour lui, j'imagine que la tonsure d'Emmanuelle Riva est au moins aussi terrible que tout ce qui s'est passé après l'explosion de la bombe atomique.



« Tandis que mon corps s'incendie déjà à ton souvenir... »

RIVETTE : Il y a plusieurs raisons qui militent en faveur de la discrétion relative avec laquelle Resnais aborde l'épisode de Nevers. D'abord, il est présenté comme faisant partie de la conscience d'Emmanuelle Riva. Or, il est évident que la censure, au sens freudien, continue à jouer, et que par conséquent Nevers ne peut être présenté que par brefs éclats, par bouffées, mais jamais comme de vraies scènes, car nous restons sur le plan de la subjectivité. Ensuite, du seul fait que Nevers n'apparaît que par éclairs, on le ressent comme une plongée à l'intérieur d'une réalité tellement horrible qu'il est impossible de l'affronter autrement que par courts fragments. Par exemple, les quelques plans de la cave font un effet atroce, alors que finalement on ne voit que très peu de choses sur l'écran. Par exemple toujours, le gros plan du chat. C'est ce que j'ai vu de plus effrayant au cinéma, alors qu'après tout ce n'est qu'un gros plan de chat. Pourquoi est-il effrayant ? Parce que le mouvement dans lequel Resnais nous le montre est le mouvement même de l'effroi, c'est-à-dire un mouvement de brusque prise et de brusque recul en même temps : l'immobilité de la fascination devant la chose.

GODARD : Oui. C'est le côté marquis de Sade de Resnais. La fille emprisonnée à la Libération, c'est un peu « Les infortunes de la vertu ».

DOMARCHI : En guise de conclusion, on pourrait parler un peu du jeu des acteurs.

RIVETTE : Non, puisque nous sommes tous d'accord. D'ailleurs, notre débat nous a menés trop haut, et pour le clore dignement, disons simplement, comme nous n'en sommes plus à une formule près, qu'une fois de plus, tout est dans tout, et réciproquement.

HIROSHIMA, MON AMOUR, film franco-japonais d'ALAIN RESNAIS. *Scénario* et *dialogues* : Marguerite Duras. *Images* : Sacha Vierny, Takahashi Michio. *Musique* : Giovanni Fusco, Georges Delerue. *Montage* : Henri Colpi. *Interprétation* : Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas, Pierre Barbaud. *Production* : Pathé Overseas Productions, Argos Films, Como Films, Daiei Company, 1958. *Distribution* : Cocinor.



« Hi-ro-shi-ma... c'est ton nom. »

DE L'ÉROTISME CINÉMATOGRAPHIQUE

par Claude Mauriac



Elizabeth Bergner dans *Ariane* (1).

Le cinéma transmue ce qu'il touche. L'art, d'abord, s'il se manifeste sur les écrans de façon péremptoire, ne ressemble à aucun de ceux qui s'affirmaient avant la caméra, même si d'anciens modes d'expression sont utilisés. L'âme, ensuite, ou plutôt ce que nous appelons de ce nom, faute d'un autre : cette *aura* dont sont sensiblement, sinon visiblement entourés des êtres qui, dans les films, ne nous parlent jamais mieux que lorsqu'ils se taisent. S'il s'agit d'un autre monde ce n'est plus de quelque improbable au-delà, mais d'un univers parallèle au nôtre où ne vivent que les vivants d'une existence si riche et si secrète que nous en ignorerions à peu près tout sans le piège des images mouvantes.

L'érotisme participe de cette subversion. Comment l'étudierons-nous autrement que de façon fugace, comment le définirions-nous avec quelque précision sans de longues recherches (à peine ébauchées), puisqu'il ne coïncide plus tout à fait avec ce que nous nommions de ce mot dans la vie comme dans les arts préexistants ? Nous ne trouvons plus rien à l'état pur dans le cinéma que le cinéma lui-même. L'érotisme s'y allie à une poésie spécifique ; les désirs du corps à ceux du cœur. Les femmes elles-mêmes changent de nature. Et le trouble de notre chair à les voir si pareilles et si différentes. Et la sexualité tout entière transmuée.

La femme étant pour l'homme objet de désir, son corps plus ou moins dénudé, ou mieux, sa nudité suggérée, apparaîtra sexuellement survoltée, au cinéma comme ailleurs. Il n'est pourtant pas suffisant de nous montrer dans un film une fille nue pour atteindre à l'érotisme. Les gentils ébats de la future Hedy Lamarr dans les sous-bois d'*Extase* (1932) sont trop anodins pour nous alerter. Même empruntés à des scènes plus complexes, les plans figés des albums deviennent photographies pareilles à toutes les autres. La chair est éveillée comme par les images dites obscènes ou pornographiques des revues spécialisées. Erotisme élémentaire n'ayant rien de commun avec celui du cinéma qui ne peut intervenir, même sous ses formes les moins complexes, sans le rythme, l'éclatement et la disparition d'images vertigineuses pouvant être si discrètes que l'on chercherait vainement en les isolant et les immobilisant leur fugitive et violente aimantation.

---

(1) N.D.L.R. — Cet article étant, de l'aveu même de l'auteur, impossible à illustrer, nous avons pris la liberté de proposer à nos lecteurs quelques-unes des photographies qui ornent les murs de notre salle de rédaction.



Millie Perkins

La fascination pour l'homme de la poitrine féminine est trahie par le cinéma s'il se contente de la reproduire. Non qu'elle ne joue, comme dans le plein fouet de la vision réelle et de façon aussi désorientante. Seulement, à cette transfiguration de la réalité par le désir, l'écran peut apporter une dimension de surcroit. La sexualité déjà est exaltation. Mais voici, grâce à l'art, un degré de plus dans la transposition : arts littéraires, plastiques. Et ce nouvel art qui emprunte aux autres ses moyens pour les faire servir à ses propres fins : le cinéma.

Film rêvé, bien qu'il ait été effectivement tourné, *La Coquille et le Clergyman* (1927-1928). Non point dans la décevante réalisation de Germaine Dulac, mais à son origine même, le scénario d'Antonin Artaud, voici en sa neuve beauté, une image d'érotisme pur :

La femme est devant lui et le regarde. Il se jette sur elle et lui arrache son corsage comme s'il voulait lacérer ses seins. Mais ses seins sont remplacés par une carapace de coquillages. Il arrache cette carapace et la brandit dans l'air, où elle miroite...

Autres seins, dans un autre scénario d'Artaud (qui, celui-là, même sous une forme imparfaite, ne fut pas porté à l'écran), *La Révolte du boucher* (1930) :

Mais le fou regarde la femme et isole sa poitrine qui gagne un coin de l'écran, avec, tout autour, la pointe d'un grand couteau triangulaire qui la cerne sans la toucher. (Comme l'aiguille d'un cadran solaire.)

Dans l'esprit d'Antonin Artaud, les éléments fondamentaux de *La Coquille et le Clergyman* comme ceux de *La Révolte du boucher* devaient être : « érotisme, cruauté, goût du sang, recherche de la violence, obsession de l'horrible, dissolution des valeurs morales, hypocrisie sociale, mensonges, faux témoignages, sadisme, perversité, etc., etc. ». A ceci près pourtant qu'ils n'existaient qu'en puissance dans le premier de ces scénarios alors que l'auteur souhaitait les indiquer dans le second « avec le maximum de lisibilité ».

Chez Antonin Artaud, la puissance du verbe et sa beauté l'emportaient sur toute mise en image cinématographique probable :

Du fond de sa bouche entr'ouverte, de l'entre-deux de ses cils se dégagent comme des fumées miroitantes qui toutes se ramassent dans un coin de l'écran, formant comme un décor de ville, ou des paysages extrêmement lumineux. La tête finit par disparaître entièrement et des maisons, des paysages, des villes se poursuivent, se nouant et se dénouant, forment dans une sorte de firmament inouï de célestes lagunes, des grottes aux stalactiques incandescentes et sous ces grottes, entre ces nuées, au milieu de ces lagunes on voit la silhouette du navire qui passe et repasse noir sur le fond blanc des villes, blanc sur ces décors de visions qui tournent soudainement au noir...

Seul un poète de l'écran pourrait donner un équivalent cinématographique non artificiel de ces indications de *La Coquille et le Clergyman*. Au contraire, dans *Le Chien*



Joan Collins

andalou la réalisation est supérieure au texte, notamment dans le plus beau paysage du film, prévu ainsi par le scénario de Luis Bunuel et Salvador Dali :

Avec la décision d'un homme dans son plein droit, le personnage s'approche de la jeune fille et après l'avoir regardée lascivement dans le blanc des yeux, il lui saisit les seins à travers l'étoffe. Gros plan des mains lascives sur les seins. Ceux-ci émergent de dessous la robe. On voit alors une terrible expression d'angoisse, presque mortelle, se refléter sur les traits du personnage. Une bave sanguinolente lui coule de la bouche sur la poitrine découverte de la jeune fille...

Texte banal avec ses regards *lascifs*. A l'écran, cette séquence du *Chien andalou* nous montre superbement les seins de la jeune fille, libres et gonflés, sous la blouse, puis dans leur pure nudité, tels que l'homme les désire.

Aux fourmis qui grouillent dans la main d'un héros du *Chien andalou*, Cocteau substitue, l'année suivante, une bouche vivante qui, au creux de la paume, s'anime et parle,



Jennifer Jones dans *Cluny Brown*.

moment puissamment érotique du *Sang d'un poète* (1930-1931). Lèvres vivantes qui suggèrent aussi celles d'une blessure. Image d'une déconcertante beauté :

Le poète, appuyé, contemple sa main avec répulsion. Il doit avoir le visage d'un homme qui se découvre une tache de lèpre...

Puis ceci, qui rompt le charme :

Gros plan de la main du poète qui tremble, qui descend vers le cou. On suit cette main. Elle caresse l'épaule, se glisse vers le sein gauche. On peut suivre sa trace mouillée...

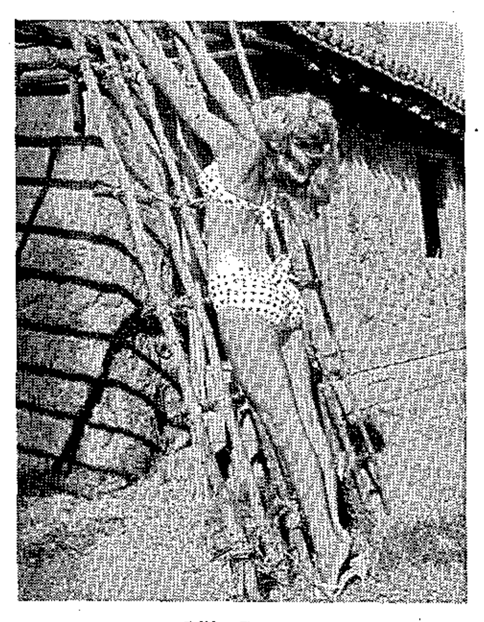
L'inspiration onaniste de cette image lui ôte de son efficacité. Cette bouche invisible au creux de la main caressante dégoûte soudain.

L'érotisme se manifeste dans les films parce qu'il est d'abord dans la réalité. Seule différence : l'accentuation due aux prestiges de l'écran. Mais quant à l'essentiel, il se présente ici et là à nous pour ceci seulement qu'il était déjà en nous. Les films d'un Bunuel comme ceux d'un Cocteau ou d'un Stroheim, ne sont, à nos yeux, chargés d'éro-

tisme que si nous partageons les hantises, les obsessions et les perversions de Stroheim, Cocteau ou Bunuel. Le plus souvent, nous assistons en spectateurs ou en esthètes, non en voyeurs, à ces exhibitions et à ces aveux. En revanche, dans telle œuvre discrète, privée, aurait-on cru, d'allusions dangereuses, il arrive qu'une image que nous sommes seuls à comprendre et à prendre, réponde à l'une de nos plus secrètes et plus exigeantes nostalgies.

Ainsi, le cinéma, comme la réalité dont il est le reflet transfiguré, nous propose-t-il deux sortes d'érotisme que l'on a le tort, en général, de confondre : l'un, extérieur qui, ne nous engageant pas, ne cesse de nous retenir esthétiquement que pour nous intéresser scientifiquement : l'autre, qui nous est personnel et *dont les vertiges nous sont particuliers*. Restant entendu que nous devons à notre commune nature de nous retrouver nombreux en connivence et complicité quant à certains lieux communs de l'érotisme. Encore faut-il n'en point, comme on le fait trop souvent, étendre abusivement les frontières en faisant ressortir à son domaine les satisfactions élémentaires de la sensualité ou les vulgarités de la pornographie.

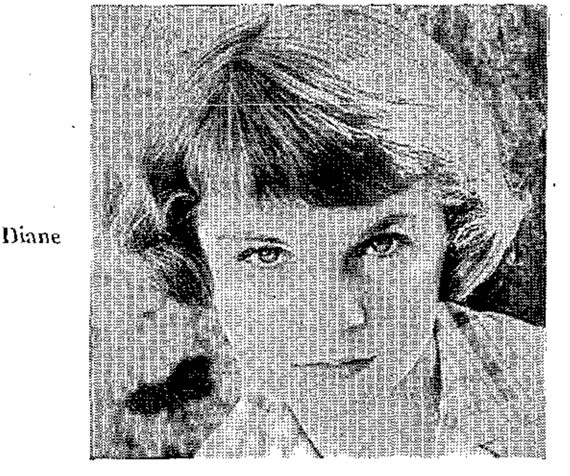
S'il est difficile de s'y reconnaitre c'est, encore une fois, que chacun a ses propres fascinations. Ce qui apparaît comme manifestation d'une sexualité déviée pour l'un, peut être la normale chez un autre. Celui-ci méprise ce qui transporte d'irrécusable bonheur



Lili Gentle.

celui-là. Un critère peut toutefois être, semble-t-il, proposé : l'érotisme n'intervient que si *est atteint et blessé par l'entremise de la chair le centre immatériel de nous-même.*

De même qu'un film dit érotique n'apparaîtra pas tel à tous les spectateurs, aucune analyse de l'érotisme cinématographique ne semblera convaincante ni complète à la majorité des lecteurs. Un tel exposé, s'il est accompagné d'exemples engageant son auteur, sera d'abord et surtout une confession intime, au même titre qu'une œuvre de Stroheim ou de Bunuel, *laquelle a toujours plus à nous apprendre sur le cinéaste que sur le cinéma*. Traiter ce sujet consiste donc à expliquer pourquoi il ne peut pas l'être. Si on l'attaque d'une manière personnelle, ce qui est gagné en précision est perdu en extension. Dans l'autre cas, la description étant trop générale, reste vague. En l'une et l'autre hypothèse, l'essentiel a échappé. Seule solution : une vaste enquête grâce à laquelle un grand nombre de monographies pourraient être recueillies puis commentées par une équipe de spécialistes.



Diane Varsi

Le cinéma gratifie au même instant des milliers de spectateurs chacun pour soi, des yeux de l'amour. Sur l'écran, les autres femmes s'effacent ; dans la vie, il n'y a plus d'autre femme que celle qui sur l'écran triomphe : à la fois lointaine et proche, différente des autres créatures de son sexe, mais les résumant toutes, elle est l'occasion d'un vertige qui est celui-là même de l'amour, alors que nous n'aimons pas ; du désir, alors que n'est pas impliqué le plaisir.

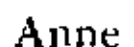
Cet amour engage mon corps aussi bien que mon cœur, mais de façon virtuelle. Ma perdition n'est pas telle au cinéma que je perde conscience de mon exclusion. S'il est vrai que nous avons tendance à nous confondre avec le héros qui, lui, tient effectivement l'héroïne dans ses bras, nous ne cessons de contrôler cette pseudo-évasion. Aucun risque réel. Notre imagination ne peut nous entraîner beaucoup plus loin que les images au mouvement et à la durée desquelles elle demeure liée.

Une telle identification fait illusion au spectateur dans la mesure où il ne fait rien pour l'infirmer. La joie érotico-cinématographique est de contemplation, non d'action. Nous regardons aimer comme dans *Les Amants,* film-confidence, photos-souvenirs, qui ne nous concernent pas. A la limite, nous nous regardons aimer. Le moindre geste demeure interdit au spectateur. Il le sait de façon si certaine qu'il se garde, bien sûr, d'ouvrir les bras. Et son corps le sait aussi bien que son esprit, qui demeure pareillement en sommeil. Le désir est en lui, immense mais dispersé. A cette ombre de femme correspond une ombre d'homme : nous.

Ayant ainsi déposé les armes, saurons-nous les reprendre si l'occasion se présente d'en user ? (Ces femmes n'existent pas seulement dans les songes du cinéma : il peut nous arriver de les rencontrer ailleurs que sur les écrans, dans la vie). On pourrait craindre que le risque d'impuissance soit grand lorsque la créature à posséder appartient à la race de celles qui échappent par définition à toute possession. Simple hypothèse et faux problème : les mains de l'homme en fille pareille à toutes les autres transformeraient cette idole. Tel est peut-être, aujourd'hui, pour quelques privilégiés, le mythe de Pygmalion.

De sa célébrité elle se dépouille en même temps que de ses vêtements. C'est toujours la femme absolue, donc une créature anonyme, que nous serrons contre nous : corps à corps entre le seul Homme qui ait jamais existé et qui, en cet instant, existe éternellement, moi ; et la Femme unique qui m'étant de tout temps à jamais réservée, retrouve son visage, célèbre ou non, échappant ainsi à mon emprise dans la dérision du plaisir.

CLAUDE MAURIAC.



Anne Collette



LES SECRETS D'EISENSTEIN

par Jean Domarchi

II. - LA THÉORIE ET LA PRATIQUE

Le génie, c'est l'erreur dans le système.

Paul KLEE.

Nous avons la bonne fortune de disposer, pour définir le parti-pris esthétique d'Eisenstein, d'une série d'articles commodément rassemblés dans deux ouvrages que j'ai déjà signalés dans mon précédent article : *The Film Sense* (1948) et *Film Form* (1949). Aubaine inespérée car nous pouvons, grâce à eux, retracer la genèse des conceptions théoriques de l'auteur d'*Ivan* et nous rendre compte dans quelle mesure ses films correspondent à l'idéal qu'il se proposait. Eisenstein, au reste, a exposé ses théories avec suffisamment de clarté pour qu'on puisse les résumer sans courir le risque de lui prêter des intentions qui lui auraient été étrangères. Il reste peut-être le seul cinéaste à attacher autant d'importance à ses articles qu'à ses films. Sachons-lui gré d'attribuer un si grand prix au travail critique. Il est si bien porté par les artistes de dénigrer la critique que l'exception mémorable qu'a été S. M. Eisenstein doit être retenue.

Donc Eisenstein a un point de vue bien arrêté sur le cinéma. Nul risque avec lui qu'on se méprenne sur ses intentions. L'idée essentielle qui revient sans arrêt sous sa plume, et qu'il n'a jamais cessé de défendre en dépit des progrès techniques réalisés par le cinéma tient en une phrase : « Le plan et le montage sont les éléments de base du cinéma » (1).

(1) *Film Form*, page 48.



Le Cuirassé Potemkine.

Il peut sembler qu'à l'époque de la caméra mobile et du découpage, la part du montage soit très accessoire. Et pourtant, des auteurs *modernes* comme Orson Welles et Alain Resnais lui accordent une place essentielle. Resnais : « La vérité du regard, c'est le montage et non le panoramique. L'œil se porte d'un point à un autre *sans* voir entre les deux. » Orson Welles : « Nul ne peut se prétendre metteur en scène s'il ne monte lui-même ses films. » Le privilège accordé au montage ne nous autoriserait donc pas à opposer arbitrairement au cinéma *classique* le cinéma *moderne* qui l'ignorerait ou du moins le négligerait. Non, tout dépend de la signification que l'on accorde à l'acte de monter un film. Si on se borne à lui accorder une signification *logique*, le montage perd son importance. Mais si on lui donne un sens esthétique aussi complexe que celui qu'Eisenstein lui attribue, il devient l'essence même du cinéma.

Donc, deux problèmes : 1) analyser cette signification. Et puisque Eisenstein élabore sa conception du cinéma sur les seules ressources du montage, se demander : 2) quelles sont les raisons de cet exclusivisme.

Nous verrons après avoir pris connaissance des arguments invoqués par Eisenstein pour justifier le montage comme seule forme authentique d'expression que la magie qui se dégage de ses films est moins due à l'emploi judicieux des possibilités qu'il offre qu'à une utilisation révolutionnaire de la lumière, des décors, des costumes, du jeu des acteurs et de la couleur. La combinaison de ces éléments se révèle efficace *malgré le montage*. Le « dynamisme » naît finalement moins de la juxtaposition dramatique des plans que du *contenu* des plans eux-mêmes. Eisenstein a le

génie du plan fixe. C'est chaque plan pris isolément qui nous éblouit et *qui fait* ressortir le schématisme du procédé. L'exclusivisme du montage révèle en raison même de la richesse de chaque plan, ses limites. Le montage n'est pas une panacée qui résoudrait la totalité des problèmes posés par le mouvement. Si on donnait raison à Eisenstein, on remettrait en doute une partie du cinéma moderne fondé justement sur les mouvements d'appareil.

Mon sentiment est que la technique du montage ne constitue pas la solution exclusive des problèmes posés par la lumière, le son, la couleur, le jeu des acteurs et le décor. Bien au contraire. En dépit du fondement dialectique qu'il donne à sa théorie, on ne peut se défendre de l'impression qu'Eisenstein a recherché l'impossible et qu'il ne l'a pas obtenu.

Je viens de prononcer le mot de dialectique. Eisenstein l'a souvent à la bouche. C'est qu'il lui sert de palladium contre la critique tant de fois formulée contre lui de formalisme. *On sait les controverses soulevées par le Pré de Besjine* et l'autocritique qu'Eisenstein a été par la suite amené à rédiger. Je doute si cette autocritique était sincère. Ce qui est certain, c'est qu'il pourrait rétorquer aux tenants du réalisme socialiste qu'il en était le plus authentique représentant, dans la mesure où les problèmes de forme étaient résolus dialectiquement. Le montage devenait ainsi un instrument dans la lutte idéologique qu'il menait contre ceux qui identifiaient le réalisme socialiste à la reproduction servile de la réalité quotidienne. A ce nouvel académisme, il pourrait opposer un *réalisme révolutionnaire* fondé sur une conception dialectique de la forme, fondée elle-même sur la médiation (c'est-à-dire sur la suppression et l'affirmation) des conflits engendrés par l'existence des notions qui définissent une forme : lignes, surfaces, volumes, espace, lumière, etc.

Au dualisme empirique de l'école occidentale fondé simultanément sur le découpage et le montage (Murnau et le cinéma moderne), Eisenstein oppose un point de vue rigoureusement unitaire fondé sur une conception originale du « conflit » et de sa résolution par le montage. S'il refuse si farouchement l'éclectisme des occidentaux, c'est, comme je vais le montrer dans un instant, qu'il est arrivé au cinéma par le détour de l'architecture, du théâtre et de la peinture. Tous les arts sont justiciables de quelques *principes esthétiques et la réussite* n'est assurée que lorsqu'ils les vérifient. Le cinéma n'échappe pas à la règle, et le montage qui le définit dans son essence trouve son équivalent dans les autres arts dans la mesure, précisément, où tous les autres arts doivent affronter le problème du mouvement. Tous les artistes font du montage. Un écrivain, un peintre montent un poème ou un tableau comme un cinéaste monte un film. Le principe étant *antérieur* au cinéma, il devient facile d'analyser une œuvre esthétique en fonction de ce principe et, du même coup, le cinéma devient un cas particulier *d'une théorie du montage* universellement valable quel que soit le domaine esthétique considéré. Le montage (ce « Sésame ouvre-toi » de l'esthétique) résume et définit tous les efforts accomplis depuis des siècles par les artistes pour maîtriser la réalité, pour *se l'approprier dans la totalité* de ses *manifestations*. Et dans la mesure où la réalité est inséparable, dialectiquement parlant, de la totalité, il n'est pas étonnant que les contradictions formelles de cette totalité esthétique ne puissent être surmontées que par une méthode qui résume en elle les conflits qu'implique nécessairement cette *totalité. Et puisque l'art moderne se* veut système de correspondances, disons que les problèmes posés par les équivalences entre les sons, les mots et les images ne se résolvent que dans une *technique* dynamique qui assure leur parfait « synchronisme ».

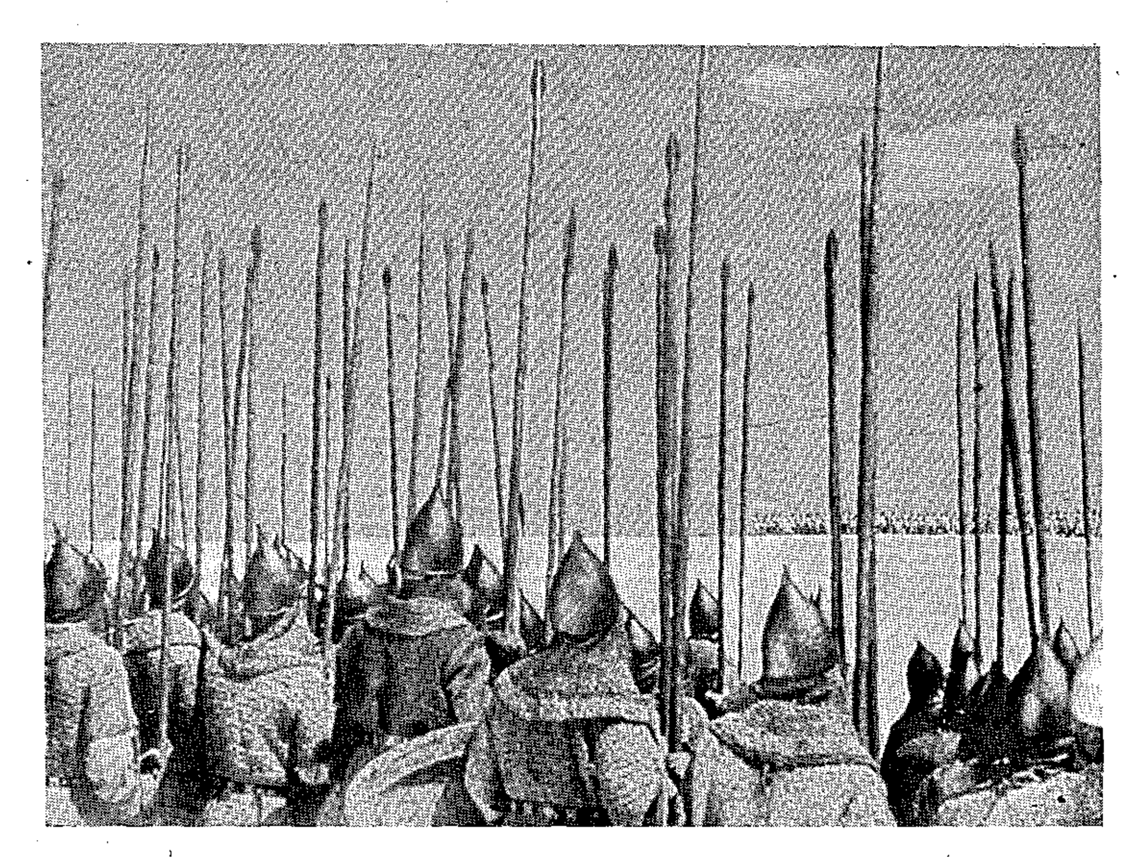
Cette ambition grandiose de s'annexer la totalité des formes artistiques et de les combiner dans une synthèse d'un type nouveau : le film, a été à la fois, comme il advient souvent dans l'histoire de l'art, un triomphe et un échec. Les causes de cet échec, nous les trouverons en analysant à la suite d'Eisenstein la chaîne des raisons qu'il invoque à l'appui de son point de vue. Les causes de son triomphe découlent tout naturellement de l'erreur que recèle le principe. Cette erreur se manifeste par *l'infidélité de l'artiste aux principes* qu'il a posés.



Ivan le Terrible.

J'ai pris, on le voit, quelques précautions avant d'étudier le premier problème que j'ai soulevé (la signification esthétique du montage). Il n'était pas question d'aborder de but en blanc le contenu de la doctrine d'Eisenstein. Aussi bien n'est-il pas arrivé lui-même du premier coup à la formulation claire de sa doctrine. Il a tâtonné, ou, plus exactement, il a débuté par des vérités partielles, et ce n'est qu'assez tardivement qu'il a abouti à sa théorie générale contenue dans des articles tels que : *The cinematographic principle and the ideogram, A dialectic approach to film form*, et *Methods of montage*. Ces trois articles ont été écrits en 1929 à la même époque qu'un autre article très curieux sans doute, intitulé : *The man who put Karl Marx on the screen*. A l'époque donc de *La Ligne générale*, mais bien après *La Grève, Potemkine, Octobre*, ce qui signifie que ces articles ont bénéficié de l'expérience pratique acquise entre 1924 et 1928. C'est certainement avec *Potemkine* (1925) qu'Eisenstein a pris conscience des idées maîtresses de son système, et les films qui suivent, s'ils approfondissent ces idées, révèlent combien il est difficile à un artiste de se lier irrévocablement à un système théorique cohérent dont il est pourtant l'inventeur.

Comment résumer sans le trahir ce système ? Selon Marx et Engels, la dialectique n'est que la reproduction de la réalité matérielle considérée dans son développement. Elle implique donc une compréhension *dynamique* des phénomènes *tant pour*

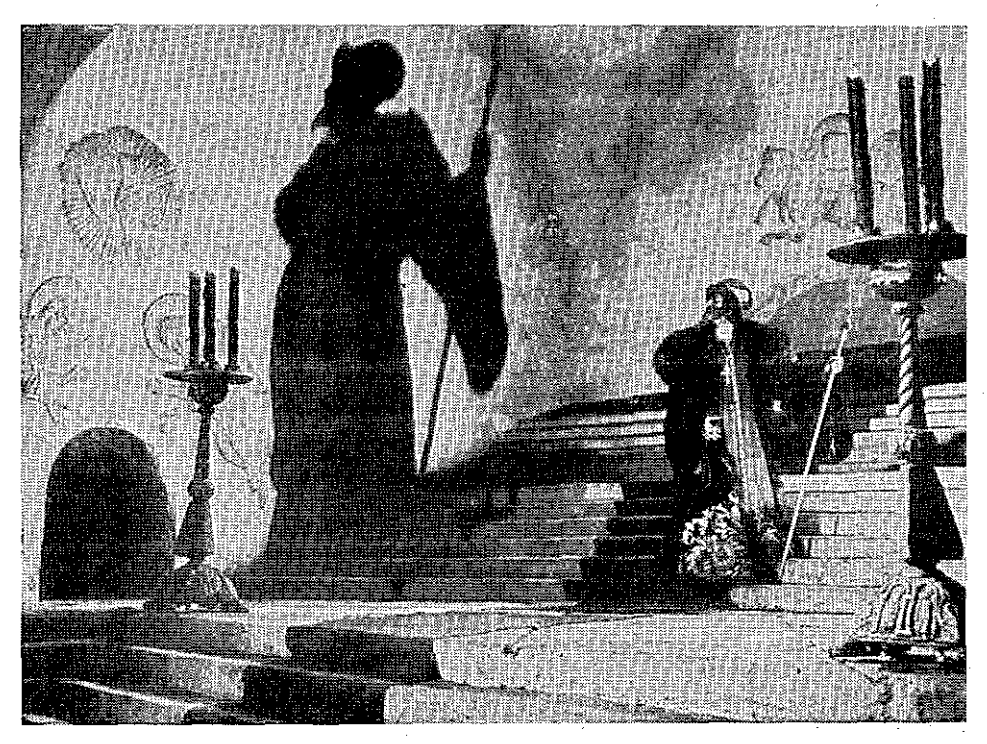


Alexandre Newsky.

l'*homme de science* que pour l'*artiste*. Or, le dynamisme de la réalité matérielle se manifeste par une série de *conflits* que l'artiste et le savant doivent analyser avec précision. L'artiste en particulier doit comprendre que la création *artistique découle* précisément du conflit qui oppose la « logique de la forme organique » à la « logique de la forme rationnelle ». Traduisons : la forme organique correspond au développement de la nature et implique une simple adaptation *passive* qui rentre en conflit avec la forme rationnelle, c'est-à-dire l'aptitude *active* et créatrice de la raison. Ou encore : la logique du développement du monde naturel entre en contradiction avec la pratique humaine conçue comme activité créatrice et raisonnable. C'est de cette pratique que découle la transformation du monde naturel en monde humain, et c'est précisément des conflits inhérents à cette transformation que naît la « dialectique de la forme artistique ». Cette dialectique est un dynamisme des contraires. Dans le cinéma, par exemple, le metteur en scène devra mettre en évidence pour chaque *plan* les *oppositions inévitables* qui naissent de la reproduction esthétique fidèle de la stabilité du réel : conflits graphiques (c'est-à-dire conflits entre lignes verticales et horizontales), conflits de plans, conflits de volumes, conflits spatiaux, conflits de lumières. Il va de soi que le plan aura une signification d'autant plus riche qu'il exprimera non pas un, *mais plusieurs conflits*. Celui extrait d'*Alexandre Newsky*, et reproduit ci-dessus, fait apparaître un double conflit. Conflit des lignes : les verti-

cales des lances s'opposant à l'horizontale de la plaine russe. Conflit lumineux aussi : la masse gris foncé de l'armée tsariste s'opposant à la blancheur immaculée de la plaine. Pareillement, les plans d'*Ivan le Terrible* reproduits dans cet article expriment : le premier un conflit de volumes (ceux des personnages du premier plan contrastant avec les formes plates du métropolite Pimène et d'un moine), et un conflit de lumières (les masses éblouissantes du tsar et de la tsarine se détachent dans l'ombre) ; le second exprime un triple conflit : graphique (les verticales des chandeliers s'opposant aux lignes horizontales des escaliers), un conflit de surfaces (le plan limité par les deux chandeliers s'opposant à celui des escaliers), et un conflit lumineux (l'ombre colossale d'Ivan se découpant sur la blancheur des murs).

Bien entendu, cette notion de conflit ne se limite pas seulement au plan : elle intéresse également la séquence et le film dans son entier. Et c'est ici qu'intervient le montage. Sa souveraineté absolue vient justement de ce qu'il représente la technique la plus apte à exprimer cette série de conflits dans la durée sous la forme générique d'un « conflit de temps ». Mais il y a montage et montage. Eisenstein distingue cinq formes de montage liées dialectiquement les unes aux autres : 1) le montage métrique (les fragments de film sont juxtaposés suivant leur longueur dans un dispositif correspondant à une mesure de musique). 2) le montage rythmique (dans lequel le contenu de chaque plan commande la longueur de chaque fragment. Exemple : l'escalier d'Odessa dans le Potemkine). 3) le montage tonal (alors que dans le montage rythmique c'est le mouvement à l'intérieur du cadre qui commande le mouvement de cadre à cadre, dans le montage tonal c'est le contenu émotionnel du fragment — sa dominante — qui détermine le rythme à imposer à chaque séquence.



Ivan le Terrible.

Exemple : la séquence du brouillard dans *Potemkine*). 4) le montage hyper-tonal (overtonal montage) ou montage polyphonique (qui combine collectivement tous les éléments attractifs d'un fragment en vue d'un effet global dans lequel le rôle de la dominante est absorbé). 5) le *montage intellectuel fait non d'éléments* physiologiquement attractifs mais d'éléments procurant une excitation de nature intellectuelle. « On trouvera un exemple de ce type de montage dans la séquence des Dieux d'*Octobre* où toutes les conditions de comparaisons dépendent d'un timbre dont la résonance intellectuelle se fonde sur les rapports de classe qui lient chaque élément dans son rapport avec Dieu. Je dis « classe » car si le principe émotionnel est *universellement* humain, le principe intellectuel est profondément lié à l'appartenance de classe. Ces éléments sont assemblés suivant une échelle intellectuellement descendante refoulant le concept de Dieu à ses origines et forçant le spectateur à percevoir ses progrès intellectuellement. »

Voici les lignes essentielles de la théorie. On peut se rendre compte que sa profondeur n'exclut pas de graves obscurités de vocabulaire. Il serait toutefois déloyal de reproduire brutalement les propositions fondamentales de cette théorie sans indiquer que l'idée force du primat du montage vient en droite ligne d'une réflexion d'Eisenstein sur les principes qui gouvernent selon lui tous les autres arts : peinture, musique, architecture, littérature. Dans deux autres articles *(Synchronisation of Senses* et *Montage 1938)* il a multiplié les exemples pour prouver qu'un peintre, un littérateur, un musicien, un architecte faisaient du montage comme M. Jourdain de la prose, sans le savoir. L'assouplissement de la perspective classique (laquelle n'admet qu'un seul point de fuite) par Jan Van Eyck (dans *Giovanni Arnolfini et sa femme)*, par Dürer (dans une gravure sur bois intitulée *Petite Passion)*, par Le Greco (dans sa *Vue et plan de Tolède)*, préfigure la technique du montage par la multiplicité des points de vue qu'ils adoptent à l'égard de l'objet qu'ils ont à représenter. Mais le refus de cette perspective, de propos délibéré, par les primitifs (voir par exemple le peintre siennois Sasetta dans la *Rencontre de saint Antoine et de saint Paul l'ermite)* ou par les modernes (les cubistes tels que Delaunay ou Braque) représente un archétype du montage. Et aussi la construction d'un poème de Pouchkine ou de Maïakovsky. Tout art se réfère implicitement à un assemblage d'éléments antithétiques et reproduit un *conflit de points de vue surmonté par une méthode qui unifie* ces contradictions dans un ordre supérieur exprimant une totalité concrète. Eisenstein note à ce propos que « c'est seulement dans les périodes de décadence artistique que ce mouvement centripète se change en un mouvement centrifuge négligeant toutes les tendances unificatrices, lesquelles sont incompatibles avec une époque qui accorde une trop grande importance à l'individualisme... Dürer et Léonard de Vinci n'ont-ils pas délibérément fait usage de plusieurs perspectives et de plusieurs points de fuite quand cela convenait à leurs desseins. » Eisenstein cite en outre pour confirmer sa thèse les paysages chinois et les caractères japonais. La « synchronisation des sens » (c'est-à-dire du sens visuel, auditif, tactile) exige un principe organisateur qui combine toutes les excitations dérivant de ces sens dans une totalité organique. Je cite, à la suite d'Eisenstein, un article de Guilleré sur l'époque du jazz intitulé : *Il n'y a plus de perspective*. Guilleré nous dit : « S'il est vrai que l'art moderne est construit sur la désunion des éléments qui accentue le contraste de l'un avec l'autre, la répétition d'éléments identiques qui sert à renforcer l'intensité du contraste, dans le jazz par exemple, si nous l'envisageons dans sa structure musicale et dans sa méthode de composition... nous y découvrons l'expression typique de l'esthétique nouvelle. »

Cet impérialisme du montage, cette volonté délibérée de réduire le cinéma à une technique d'assemblage et à une juxtaposition a été le leitmotiv de l'auteur d'*Ivan*. Ce parti-pris, encore une fois, se fonde sur les postulats scientifiques du matérialisme dialectique. De même que le classicisme romain se référait à la théorie du *Banquet* de Platon, Eisenstein revêt sa vision esthétique du monde du manteau de la dialectique. Il est très important de remarquer au passage qu'en contradiction avec les *thèses du réalisme socialiste* il ne considère nullement l'art occidental moderne



La Ligne générale.

comme un art dégénéré, formaliste et décadent (pas même le jazz !). A juste titre, car l'art moderne, en peinture tout au moins, parachève dialectiquement cinq siècles de recherches réalistes (disons de Van Eyck à Paul Klee). Le cubisme, la peinture polyphonique de Klee, absorbent l'abstraction du réalisme classique (le réalisme de l'espace des perspectivistes ; le réalisme de la couleur des luministes, de Jan de Beer et Cambiaso aux impressionnistes ; le réalisme du mouvement, de Rubens à Degas et Toulouse-Lautrec ; le réalisme des volumes, de Hugo van der Goes à Cézanne) dans le réalisme global de la multiplicité des points de vue, c'est-à-dire dans la subjectivité conçue non pas comme construisant l'objet mais le reproduisant dans le flux du vécu. Il s'agit sans doute d'une totalité mais cette totalité est purement subjective. Elle l'est en effet dans la mesure où loin d'impliquer une soumission passive au réel (soumission qui ne serait que la rationalisation d'une illusion d'optique par la perspective et le trompe-l'œil), elle suppose une destruction du réel au profit d'un monde librement conçu par la sensation, l'imagination ou l'entendement. Elle détruit les apparences au profit de la pure sensibilité qui ne se soucie guère d'une adéquation de l'objet représenté à l'objet perçu, ou au profit d'une essence qui exprime l'objet dans sa vérité. Cette vérité n'est rien d'autre que l'objet dans sa permanence structurelle. En ce sens, le réalisme moderne, celui de Cézanne et de Picasso comme celui de Klee rejoint par delà l'académisme de la ressemblance le réalisme des primitifs et des classiques qui ont tous deux en commun de ne pas se soucier de la ressemblance telle qu'elle découle de la perception. Mais alors que les primitifs visaient une totalité qui était non celle de l'homme mais celle de Dieu (l'*Agneau*

Mystique de Hubert van Eyck exprime le monde vu par l'œil de Dieu), et que le réalisme classique était régi par une volonté d'abstraction (l'univers de Rembrandt est exclusivement dominé par un *réalisme de la lumière*), le *réalisme moderne* vise l'infinité de l'objet qu'il prétend reproduire simultanément dans l'instant. *L'objet est tout entier dans le tableau* avec ses quatre dimensions, l'intellect ayant justement besoin du temps, la quatrième dimension, pour le reconstruire.

Mais par quel mystère le réalisme subjectif des modernes *rejoint-il le réalisme* dialectique d'Eisenstein ? Par la volonté délibérée dans un cas comme dans l'autre d'assembler des éléments disparates dans une synthèse nouvelle qui est celle de l'*œil de l'esprit*. La « Psychomachie » de Prudence parlait volontiers de l'œil de *l'âme et justifiait ainsi la peinture des premiers* âges chrétiens comme celle de la peinture romane. L'œil de l'esprit reproduit le réel dans la totalité de son mouvement, dans sa dynamique interne qui est destruction des apparences au profit d'une essence qui les enveloppe toutes et les fonde en vérité. L'art moderne est dialectique sans le savoir. Celui d'Eisenstein l'est en connaissance de cause, mais la différence de visée entre l'un et l'autre ne doit pas nous en masquer la parenté profonde. Au compotier de pommes de Cézanne, à la guitare et au paquet de tabac de Juan Gris et de Braque, Eisenstein préfère la politique et l'histoire. Mais il ne s'agit pas là d'une différence de nature mais d'une différence de degré. Le cinéma du régime socialiste peut préférer les avatars d'un peuple ou d'une individualité à ceux d'un gilet rouge ou d'une mandoline. Il reste qu'au niveau microscopique, comme au niveau du macrocosme, l'infinité de l'objet persiste et qu'il convient de s'en emparer. Il n'y a pas d'autre réalisme authentique que celui-là et il est remarquable que par le biais du cinéma Eisenstein ait *dévoilé la nature profonde de l'art moderne*.

Ceci me permet d'énoncer quelques critiques que je compte développer à loisir un peu plus tard par une analyse circonstanciée des deux parties d'*Ivan le Terrible*. Je ne puis me défendre de la sensation qu'Eisenstein s'est prononcé en faveur d'une dialectique purement logique, c'est-à-dire abstraite, qui développe les suites de conflits initiaux en termes contradictoires. Ces conflits se résoudraient en un dynamisme qui les absorberait sans les dissoudre au profit d'un développement organiquement cohérent. L'univers esthétique conçu comme une pluralité de conflits s'exprimerait dans l'unité d'un ordre qui *la transcenderait sans en détruire l'efficace*.

Mais il est trop clair que la reproduction du mouvement à l'intérieur d'une succession de plans fixes n'épuise pas le dynamisme spécifique du cinéma. Il m'apparaît qu'ici Eisenstein a été victime de son acquis culturel, et qu'il a extrapolé les enseignements qu'il tirait des arts riches d'un long passé *à l'art tout neuf du cinéma*. Si la voie proposée par Eisenstein était la seule possible, cela suffirait à mettre en question le cinéma moderne de Murnau, d'Orson Welles et de Nicholas Ray. En ce sens, Eisenstein est peut-être lui aussi victime du péché d'abstraction à l'instar des artistes occidentaux.

En quoi la dialectique interne d'un film souffrirait-elle de la présence des mouvements d'appareil, même si le montage rêve de restituer le mouvement sans masquer le moins du monde la fragmentation inséparable du plan fixe ?

Tous les chemins mènent à Rome, mais tous les chemins peuvent mener au grand art. C'est ce que nous verrons prochainement en analysant séquence par séquence *Ivan le Terrible*.

Jean DOMARCHI.

(A suivre.)



DEUX PETITS TOURS CHEZ LES RUSSES

par Wendy Michener

*

Printemps 58. Me rendant en Russie, j'en ai profité pour faire d'une pierre trois coups, et visiter à la fois Mosfilm et Lenfilm, les deux plus importants studios soviétiques. Lenfilm, c'est le plus vieux. Mosfilm, c'est le plus grand.

Lorsque vous vous trouvez en plein milieu de la vieille ville de Saint-Pétersbourg, pardon, de Leningrad, vous êtes très surpris de tomber sur Lenfilm sans vous en apercevoir. Vue de l'extérieur, on dirait une de ces banales bâtisses peintes au citron, abondamment léguées par la vieille capitale du rococo et de l'Empire. Rien qui permette de distinguer l'entrée du studio, pas de ces lettres immenses, ni de ces porches qui vous en imposent ; rien qu'un concierge qui passe son temps à tamponner les laissez-passer. Au troisième coup, mon interprète réussit enfin à trouver la bonne porte, celle de Nikolaiev, le Dieu vivant de Lenfilm, et lui explique mon cas : « *Une blonde platinée, vraie cinglée de cinéma, qui a surtout très envie que vous la laissiez visiter un studio.* »

Un sbire me fait passer une porte insonorisée et Nikolaiev se dérange pour venir me serrer la main. Plutôt calme, noir de poil, et tout de noir vêtu, aussi effacé que son homologue hollywoodien peut être exubérant. Rien ici qui fasse « big business », si ce n'est les trois téléphones alignés sur le bureau et sonnant sans arrêt, et l'immense tableau de bord du studio. Non seulement Nikolaiev consacra trois heures à me parler et à me faire visiter les lieux, mais encore il interrompit un conseil de studio pour venir me dire adieu. Vraiment, le Ministère de la Culture est très soucieux d'avoir d'excellentes public-relations.

SERGEI VASSILIEV

Cette année-là, le plus gros morceau que préparait le studio, c'était encore un autre film sur la révolution. Remake de l'*Octobre* d'Eisenstein, il est tourné en Sovcolor par Sergei Vassiliev. Nous rendîmes visite à Vassiliev sur son plateau, au plus grand studio, juste pour voir Lénine et sa suite buvant du thé et portant un toast. Vesnakov était si bien maquillé qu'il ressemblait à Lénine au point de vous rendre tout chose. Le décor : une petite pièce para-victorienne, avec la caméra installée sur un rail circulaire et tournant autour de la table pour saisir au passage chacun des visages.

Vassiliev ordonna une pause (ce qui pourra intéresser les statisticiens stakhanovistes de la Commission du Rendement, et vint nous parler suivi de son chef-opérateur, un jeune avec des lunettes qui semblait à bout de forces. « *Un metteur en scène et un chef-opérateur, c'est toujours comme ça* » : et Vassiliev leva ensemble médius et index. « *Comme mari et femme* ». « *Ouais* », répliqua le chef-opérateur, « *mais c'est bien facile de dire lequel est le mari et lequel est la femme* ».

— *M. Vassiliev, trouvez-vous que vous êtes un metteur en scène difficile ?*

— *J'ai lu quelque part que les deux métiers les plus dangereux étaient pour les Américains celui de mineur et celui d'acteur : entièrement d'accord.*

— *Quels sont les films soviétiques récents pour lesquels vous éprouvez de l'admiration ?*

— *On a beaucoup discuté récemment de la qualité de nos films, et on l'a beaucoup discutée aussi. Pour moi, je ne crois pas qu'il y ait vraiment ne serait-ce qu'un film que j'admire. Aucun très bon, mais la qualité s'améliore. Je préférerais sans doute* Le Quarante et unième *et* Quand passent les Cigognes.

— *Quid du fameux problème du réalisme socialiste ?*

— *Il ne faut pas considérer le principe comme très étroit, car il est assez large pour inclure autant de facettes de la vie que la vie elle-même. Moi, je l'avoue, je tends vers le romantisme. Mais je ne me laisse pas mener par lui vers l'abstrait. Le concret, je ne le quitte jamais d'un pouce, et je garde toujours les pieds sur terre. Pour* Octobre, *j'avais eu tout d'abord l'intention de faire un film de longueur normale. Mais chaque jour je m'apercevais que ça devenait de plus en plus long, car je ne pouvais me résigner à supprimer quoi que ce soit. Il y aurait eu des scènes de foule qui auraient montré l'attitude de chaque classe devant la révolution. Maintenant, j'envisage de faire deux versions, une, normale, pour la sortie commerciale, une autre, plus longue, pour les étudiants d'histoire et les cinglés du cinéma.* »

Lenfilm est un des studios les moins bien équipés, mais c'est un glorieux pionnier. Tout commença en mai 1918 sur les bases d'un ex-music-hall. On avait établi à côté du studio une salle de patinage et un marché couvert. Ce n'est qu'en 1938 que Lenfilm eut droit à un nouvel immeuble. Les anciens studios étaient tous conçus en fonction du muet et, comme Lenfilm était située dans une grande artère plutôt bruyante, il n'y avait absolument aucun moyen d'y faire du parlant. Pendant la guerre, le studio fut bombardé, et tout le monde — sauf les cinéastes de la section documentaires — fit retraite à Alma-Ata au Kazakstan. A cause de la crise du logement, Lenfilm ne fut reconstruit et amélioré qu'en 1956. On attend un nouveau bâtiment en construction pour cette année. Mais un plan à très longue échelle prévoit un déménagement complet dans un endroit assez vaste, juste à la porte de la ville, à deux pas du rivage du Golfe de Finlande.

Lenfilm peut se vanter d'avoir à son service des cinéastes très appréciés, qui sont là depuis vingt-cinq ou trente ans, comme S. Vassiliev, Ermler, Heifitz et Kozintsev. Guerassimov, Youtkevitch et Alexandrov, qui travaillent maintenant pour Mosfilm, ont tous débuté à Leningrad. Petit retour en arrière, Nikolaiev énumère les meilleurs films sortis de chez lui : le triptyque des *Maxime* de Kozintzev et Trauberg, *Tchapaïev* des deux Vassiliev, *Le Grand citoyen* d'Ermler, *Hommes en guerre* de S. Vassiliev. Lenfilm compte dix-sept metteurs en scène confirmés et dix jeunes metteurs en scène. Chacun touche de deux cents à quatre cents mille francs le trente du mois, suivant la catégorie à laquelle il appartient (artiste émérite, artiste honoré, etc...). En plus, lorsqu'ils tournent, ils reçoivent entre quatre et sept millions de bonification, et peuvent aussi se voir décerner des prix que l'Etat offre pour stimuler la compétition socialiste entre studios et artistes.

Les scénaristes, eux aussi, reçoivent de pareilles primes. Pour un script, ils touchent de quatre à dix millions : cela dépend de la qualité du scénario, s'il est original ou adaptation. Pour chaque série de trois cents copies tirées d'un film, le scénariste reçoit un pourcentage supplémentaire. Un film qui bat les records du box-office a toutes les chances de faire de son scénariste l'un des plus riches citoyens russes.

Pour les scénarios, la demande est très importante, surtout maintenant, depuis que le chiffre de production remonte. Quant à l'offre, l'on a assoupli un peu ces derniers temps le processus en vigueur, et, de temps à autre, l'on fait des concours ouverts à tous. Un jeune scénariste peut choisir son comité de sélection : l'Union des scénaristes, ou bien l'Union des Artistes cinématographiques, ou encore le Ministère de la Culture ou n'importe quel studio. S'il revient bredouille de l'un, il peut être encouragé par un autre. Le Studio



Vesnakov joue le rôle de Lenine dans *Octobre* de Sergei Vassiliev, remake du film d'Eisenstein.

central du scénario envoie partout chaque année des scripts qui font partie du plan de travail (il existe des plans de travail pour l'année, quinquennaux et même pour 15 ans). Mais chaque studio est libre de choisir les scénarios qu'il a sélectionnés lui-même.

Selon Nikolaiev, un film demande huit bons mois de travail : deux ou trois pour l'adaptation, et cinq pour le tournage. En 1954, avant que le Ministère de la Culture ait ordonné une opération-vitesse, Lenfilm consacrait souvent treize mois rien qu'au tournage. D'autres studios allaient jusqu'à seize mois, et, selon les experts de la Commission du Rendement, ils gaspillaient des milliers de mètres de pellicule sans raison. Le Ministère ordonnait également de faire des films de moins d'une heure et demie, et non plus d'une heure quarante comme précédemment.

GRIGORI ALEXANDROV

Les studios Mosfilm sont plus récents et, à tous points de vue, beaucoup plus à la page. Actuellement, ils se trouvent sur la Colline Lenine, juste à côté du gratte-ciel de l'Université de Moscou et des maisons neuves de la ville. La première construction date de 28, et elle fait maintenant 7.500 mètres carrés rien qu'en studios : trois vieux, quatre nouveaux, plus quatre encore en construction. Depuis la grande route à quatre voies bordées d'arbres, l'on peut apercevoir des tas de bâtiments de travail ou supposés tels ; et lorsque l'on avance après la principale porte d'entrée, cela devient bien plus impressionnant et formidable.

La longue limousine touristique noire m'amène en plein dans l'énorme parking désert. Dans le hall de marbre, je rencontre un autre gardien et passe devant un vestiaire où je peux distinguer plus de mille numéros (il y a 3.500 employés à Mosfilm). Sur un vaste mur, je vois toute une série de plaques numérotées avec des photos des films en tournage et l'état de la production courante. Ailleurs, il y a des hommages aux meilleurs ouvriers, des expositions de décors et le tableau d'honneur de l'activité de Mosfilm. Tout cela présenté par les soins du musée et de la bibliothèque du studio, vastes entre tous.

Le ministère de la Culture m'avait dit à qui m'adresser. Par bonheur, c'était à Grigori Alexandrov, et pour la première fois je pus parler anglais avec un Russe sans besoin d'interprète. Nous allâmes tout de suite voir son dernier film, *Ce que tu donnes à ton prochain* ou *Concert international*. C'était la première fois qu'il le voyait dans son intégralité. « *Demain, dit-il, je dois le montrer à mon ministre.* » Dans cette comédie musicale sur le Festival International de la Jeunesse de Moscou, Alexandrov essayait un procédé qu'il appelait « cache-movible » (notre travelling mat). Il avait filmé tous les acteurs et animaux à Mosfilm, devant un écran éclairé au maximum, et fait filmer toute la profondeur du champ en extérieurs par une seconde équipe. Cette méthode a ses dangers : un beau jour, pendant le tournage, un aigle vola droit sur l'écran et le brisa. Coût : deux semaines de suspension de tournage. Même compte tenu de ce retard, ce film resta l'un des moins chers qui fussent jamais sortis de chez Mosfilm. Alexandrov en est sûr : « *Je vais devenir une célébrité avec ce procédé.* »

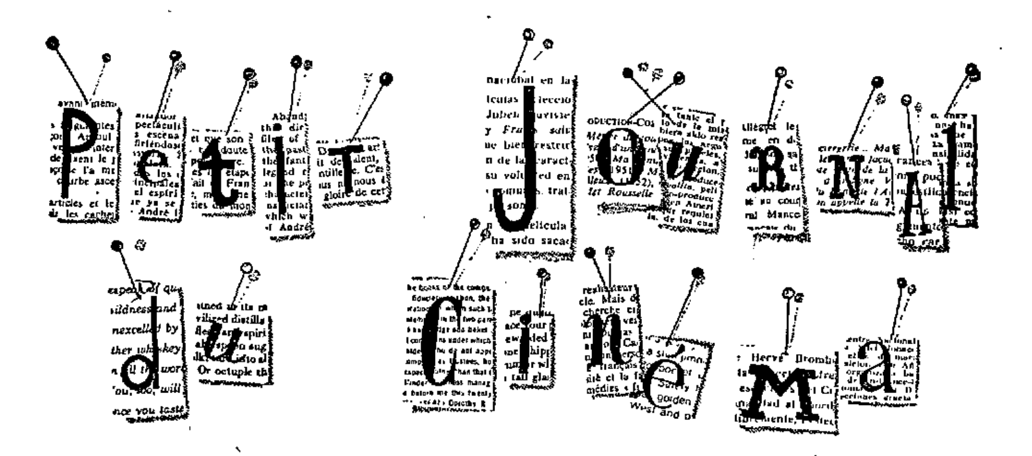
Tout comme la comédie musicale *La Fille à la guitare*, *Ce que tu donnes à ton prochain* est fait d'un nombre considérable de plans filmés en extérieurs pendant la durée du Festival. Plus qu'on en voit d'ailleurs, puisque, selon Alexandrov, le film fut un galop d'essai pour le « cache-movible », et rien de plus. Il devait tourner ensuite un autre film sur les jeunes qui se rendaient au Festival de Moscou. Une vraie comédie, avec plein de gags, plein de rires. Le stock filmé pour *Ce que tu donnes à ton prochain* fut assez grossièrement pillé. Des plans de gens qui rient et qui applaudissent furent coupaillés à tel point que l'on aurait dit une post-synchro. La majeure partie du film montrait les spectacles offerts par les groupes de musique et de danse du Festival. Chaque fois que le cache-movible devait rendre un effet réaliste, il me sembla que c'était un échec complet. Mais, quand c'était pour un effet de montage d'un franc artifice, cela créait vraiment quelques beaux contrastes, et même réussissait à donner un certain humour à la scène.

Un défilé de modes à Paris devant une usine, une dramatique danse de la mort en Chine devant le flot orageux de la Volga, un chœur d'enfants juchés, tels des anges, sur les conduits étincelants d'une station électro-atomique, et un orchestre à la Nouvelle-Orléans devant un troupeau de moutons qui montent une colline au rythme du jazz (ce qui fit pouffer de rire les Russes).

Alexandrov, qui doit effectuer un « montage définitif » de *Que Viva Mexico !* et y ajouter un prologue, me parle aussi d'Eisenstein : « *Un grand nombre d'ouvrages ont été publiés sur la vie et l'œuvre de Sergei à l'étranger, mais bien peu font part avec honnêteté des pensées et sentiments du maître. Certaines biographies le dépeignent comme incompris aussi bien chez nous qu'à l'étranger. Certaines font de lui un homme passionné par la religion et par Freud. Pour ceux parmi nous qui le connaissions et avons travaillé avec lui nombre d'années, un tel point de vue est complètement ridicule, pour ne pas dire plus... Même aujourd'hui, les opinions sont très divisées à propos des problèmes résolus ou étudiés par Eisenstein : certains veulent sanctifier ses conclusions ; d'autres nient leur importance. Comme tout innovateur, Eisenstein n'a pas toujours été couronné de succès. Tout ce qu'il fit ne fut pas juste. Ce qui n'atténue en rien l'immense portée de ses œuvres de cinéaste comme de théoricien. Ses meilleurs films sont encore vivants aujourd'hui. Ils continuent à faire apprécier le cinéma russe à travers le monde.* »

Wendy MICHENER.

(Adapté de l'anglais par LUC MOULLET).

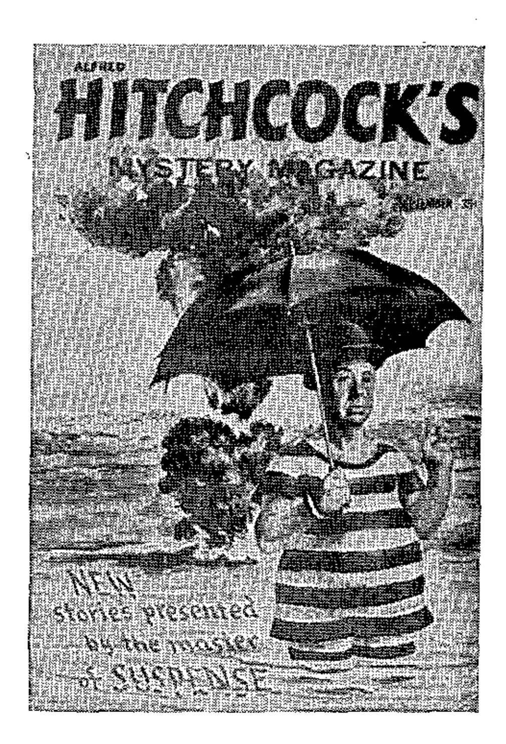


HOMMAGE A CECIL B. DEMILLE

Remercions la Cinémathèque d'avoir pris l'heureuse initiative d'un hommage au cinéaste disparu, qui nous a permis de découvrir un de ses meilleurs films, *The Godless Girl* (*Les Damnés du cœur*), et les beautés éparses de *Cléopâtre* ou du *Signe de la Croix*. On sait qu'un préjugé tenace, dû à l'ignorance et l'aveuglement des intellectuels à l'égard de la mise en scène, maintient DeMille dans les bornes de sa pensée, comme si le cinéma était fait avec des idées sur l'ordre social ou l'existence de Dieu. La vérité est qu'à l'intérieur d'un système naïf qui structure les scénarios et oriente les dialogues, s'ordonne un univers certes limité et souvent sans vertu, mais dont quelques bonheurs suffisent à placer son créateur dans la ligne de Griffith. Certaines scènes champêtres de *The Godless Girl* ont la même qualité de lumineuse fraîcheur que — disons — *Isn't Life Wonderful*, qualité dont à présent Allan Dwan demeure le dernier détenteur, et qui se révèle dans une harmonie entre de jeunes corps, un ciel limpide et une profusion de fleurs. L'art de DeMille est le plus éloigné qui soit d'une exigence et d'une maîtrise inspirées. Il naît spontanément de place en place, formant des oasis ravissantes ou pathétiques au milieu d'un désert non pas irritant, négatif, fermé comme certaines mises en scène prétentieuses, un désert qui est seulement le cinéma au point zéro, terrain vierge où tout peut éclore, même une grâce. De là vient que cet itinéraire jamais dévoyé puisse passer par *Les Croisades*, affligeant de nullité, et par *Samson et Dalila*, qui reste en ses meilleurs moments comme l'éternelle enfance d'un art que d'autres ont mûri, sans doute, et ouvert à de plus amples horizons,mais ce n'est pas si répandu, l'enfance de l'art. DeMille ne savait guère construire un espace ; la disposition des volumes et leur appréhension, jointes à la mauvaise qualité constante de la photographie, font de ses plans, trop souvent, une peinture en à-plat. Mais, en somme, pourquoi DeMille se fût-il soucié de l'espace ? Un homme et une femme déshabillés à l'antique, des palmes balancées, une passion simple lui suffisaient pour établir dans l'ordre des gestes un équivalent des fresques égyptiennes, d'où la perspective est absente, non le cœur. — M. M.

FOR EVER HITCH

Après le *Mystère-Magazine* d'Ellery Queen, celui d'Hitchcock dont nous reproduisons la couverture très excitante du numéro de septembre 1958. Comme le dit Alfred, en sa préface, l'été est la source de nombreux plaisirs : coups de soleil, cheveux salés et ensablés, commotions diverses ; aussi bien conseil-



le-t-il aux lecteurs de suivre son exemple en s'armant de melons et de parapluies, et de lire non seulement les nouvelles de son magazine mais aussi celles de son recueil : *Stories they wouldn't let me do on TV*. Mais est-ce bien d'Alfred Hitchcock qu'il s'agit ? Le magazine porte en petits caractères l'indication suivante : « Toute similitude entre des personnes apparaissant dans cette publication et des personnes vivantes ou mortes est l'effet d'une simple coïncidence... » D'ailleurs chacun sait qu'Hitchcock n'a guère le temps de s'adonner aux joies de la natation. — F. C.

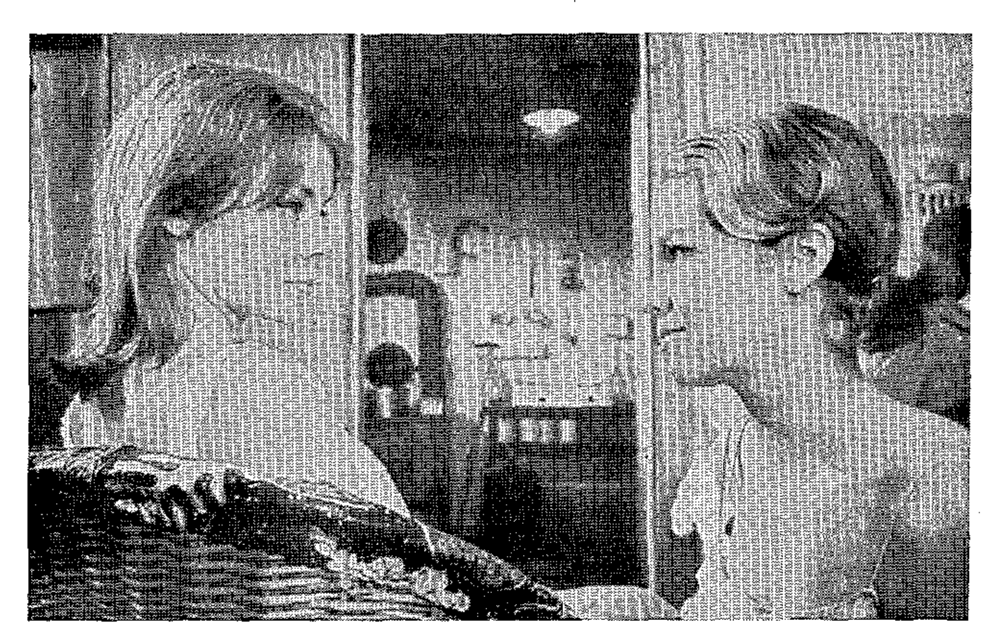
SIGNAL

Paul Wendkos, cet ex-avant-gardiste new-yorkais, ami de Lewis Jacob, ne nous avait guère convaincu avec ses jongleries par trop voyantes de *The Burglar* (vieux, il est vrai, de quatre ou cinq ans). *Tarawa, tête de pont*, provoqua une révision. *The Case Against Brooklyn* convaincra les derniers sceptiques de l'amour passionné de son auteur pour le cinéma. De ce petit film de série B de la Columbia, exécuté en quatrième vitesse et avec une maîtrise soutenue, on sort le souffle coupé, le sens critique aboli, trop satisfait de ne plus piger rien de rien tant l'évidence crève les yeux. New-York, le milieu des *bookies*, naturellement vendu, plus les flics encore plus corrompus. D'un côté une loi impuissante, de l'autre les combinards, seuls triomphants, entre les deux, les peureux, les pusillanimes, et parfois quelqu'un de bien, comme la femme du garagiste dont l'assassinat déclenchera toute l'affaire. Le rôle est tenu par Maggie Hayes, plus connue à l'époque de *Blackboard Jungle* (l'institutrice violée par Vic Morrow), ici parfaite New-Yorkaise, hypertendue, névrosée, trop sincère.

Un *cop* trouve tout normal d'émarger en même temps au registre de la police et à celui du gang. Nous retrouvons cet univers ontologiquement pourri qu'Howard Hawks dans *The Big Sleep* puis Fritz Lang dans *The Big Heat* recréèrent de façon inoubliable. Wendkos pourtant ne va pas si loin dans le constat, d'abord, probablement, parce qu'il a dû travailler avec un budget du tiers ou du quart de celui de ses aînés ; puis, qu'on ignore encore s'il dépassera un jour la simple anecdote. Pour l'instant, ce qui frappe, c'est un don prodigieux du récit, un sens incomparable de l'efficacité visuelle, qualités élémentaires du temps des *quickies* de la Paramount ou de la Warner avant-guerre, aujourd'hui oubliées. Pas de bagarres intellectuelles comme chez Stevens, mais des coups de poing qui claquent sec. Plus un script bourré de péripéties : l'exécution au



The Case Against Brooklyn, de Paul Wendkos.



Deux des grâces du *Bel Age :* Françoisé Brion et Alexandra Stewart.

début, les appareils à repiquer les conversations, le téléphone meurtrier. Wendkos tire quand même clairement son épingle du jeu avec le personnage de Lil, la femme du défunt garagiste, que courtise le jeune *cop* déjà marié : coup de foudre de la jolie brune névrosée, ignorant sa véritable identité, il marcherait volontiers malgré le sale boulot qu'il fait. D'ailleurs à la fin sa propre femme est descendue. Mais Lil refuse le compromis. L'affaire réglée, elle part sans demander son reste, seule.

Paul Wendkos parle de ce que visiblement il connaît à la perfection, accumule les silhouettes, ne moralise pas, nous réconcilie presque avec un Hollywood que risquent de tuer les Zanucks et Cie. En fait, il ne travaille ni en Californie, ni à Londres mais dans un New York que, gamin déjà, il a dû sillonner en tous sens. — L. Ms.

VOICI LE BEL AGE

Il y a des films en perpétuel devenir dont on se demande longtemps si un jour on pourra les voir tels qu'en eux-mêmes, enfin la standard les change. Par exemple : *India* ou *Paris nous appartient*, ou *Moi un noir*, ou *L'Amérique vue par un Français...*, ou *Le Bel Age*. On en parle... on en parle... et puis on se demande si on les verra un jour. C'est, bien sûr, parce qu'ils n'ont pas été tournés selon ces fameux tabous qui riment avec garantie distribution, équipe minimum et box office. Commencé le 13 mai 1958 (*sic*) à Paris pour son premier épisode (un vieil imbécile) poursuivi en septembre à St-Tropez (la saison des oncles) et terminé à Morgins (Valais) (le partage des oncles), *Le Bel Age* est un des films les plus originaux et les plus personnels qu'on ait fait en France depuis dix ans. C'est tout à la fois un portrait de l'auteur par lui-même, un essai sur l'avènement du matriarcat, une variation sur l'amour non aristotelicien, un guide pratique pour une nouvelle carte du tendre, un marivaudage, un constat légèrement désespéré ou désespérément léger (au choix), un plaidoyer pour une nouvelle logique dédiée à son inspirateur le mystérieux philosophe Korbinsky. C'est aussi un film plein de grâces et de sortilèges : on y voit des filles faire semblant de venir manger dans la main des garçons et les garçons faire semblant d'y croire. — E. L.

RENOIR CONTINUE...

Ça y est, cette fois-ci plus rien ne l'arrêtera : Renoir est prêt à réaliser un de ses vœux les plus chers : tourner *Le Déjeuner sur l'Herbe*.

Ce scénario original se déroule presque exclusivement en extérieurs. A l'heure qu'il est, Jean Renoir boucle ses valises pour la Provence, et en particulier Cagnes-sur-Mer où, par le travers de ce film, il va rendre un émouvant hommage à son père. C'est en effet dans la maison d'Auguste Renoir que vont être filmées certaines séquences du « Déjeuner sur l'herbe » : l'envahissement désordonné de la nature et surtout les nombreux souvenirs qui restent attachés à ce lieu ont suffi à séduire Renoir pour y faire courir sa petite

sauvageonne Nénette, grande héroïne du film.

Il est difficile de raconter le scénario : plus qu'une simple histoire, il s'agit d'une vaste fresque de l'amour fou, face aux contingences scientifiques, politiques et morales de notre siècle derrière lesquelles l'homme tente de se réfugier. Au passage Renoir ne se gênera pas pour aborder des sujets aussi divers et actuels que la fécondation artificielle, dont le Professeur Alexis est le grand promoteur et Nénette une admiratrice convaincue.... les Etats d'Europe Unis sous l'autorité d'un Président, qui est avant tout un homme de science.

Le « Déjeuner sur l'herbe » c'est l'évasion de l'homme moderne dans la nature et sa lutte contre le rythme trépidant de la vie quotidienne.

Ce film réalisé en couleur, va être tourné selon la même méthode et la même technique que « Le Testament du Docteur Cordelier » que Renoir vient d'achever. Répétitions préliminaires, tournage en continuité grâce à l'emploi simultané de plusieurs caméras... jusqu'à l'équipe du film qui dans sa grande majorité demeure la même que celle qui a participé à l'expérience « Cordelier », tentative fructueuse, puisque Renoir, fort de cet enseignement, poursuit son œuvre en employant cette nouvelle conception de « jeu direct », tout à fait révolutionnaire dans le cinéma d'aujourd'hui.

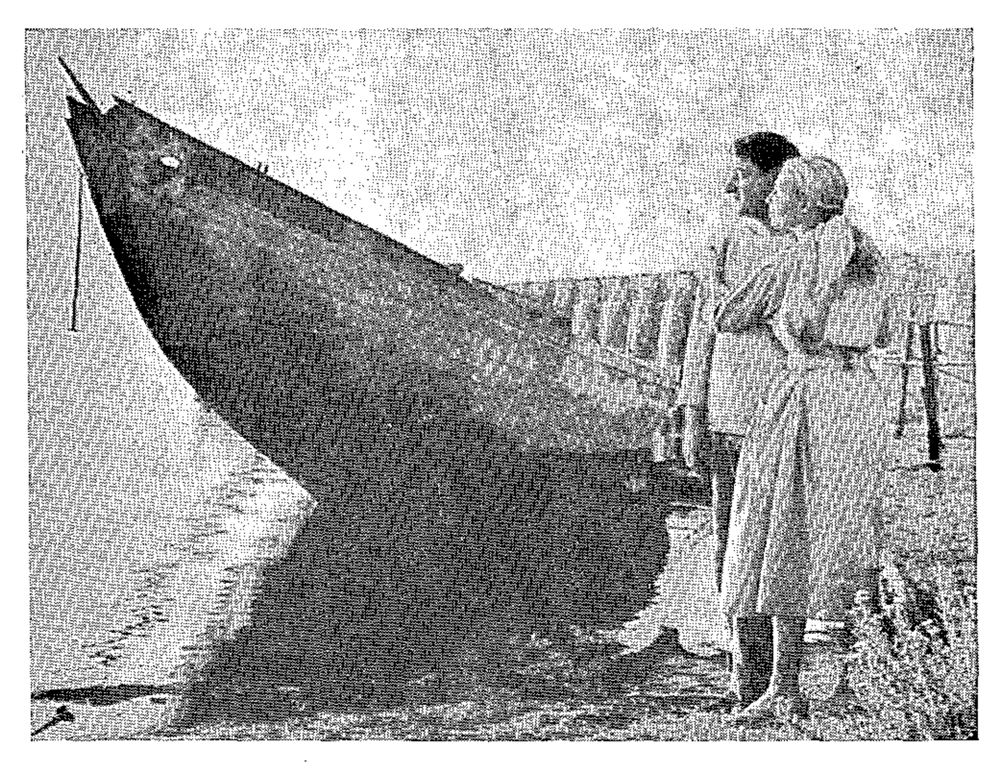
Tout ce que l'on sait de la distribution c'est que pour le rôle important de Nénette, Renoir cherche la brune sauvageonne, à la peau mate et aux yeux pétillants d'éclat, susceptible d'être intéressée par la fécondation artificielle... et un « Déjeuner sur l'herbe »... à suivre... — J.-P. S.

A BONS ENTENDEURS

François Truffaut prie Monsieur Duheme, *auteur du scénario intitulé « Matins d'été »* de bien vouloir lui communiquer sa nouvelle adresse afin de pouvoir lui retourner son manuscrit.

« Recherche n° 1, 30 et 54. Si vous êtes disposé à les céder, écrire à Monsieur Pierre Gires, 42 boulevard Michelet, Marseille, 6e. Votre prix sera le mien.»

Dans l'article de Jean-Pierre Spiéro « Renoir tourne le Docteur Cordelier (n° 95), c'est par erreur que le nom de Martin a été imprimé à la place de celui de Joseph Richard, auteur de la bande sonore du film.



Chère Agnès, *La Pointe Courte* est aussi notre amour.

PHOTO DU MOIS



Stanley Donen implore Kay Kendall : Once More With Feeling !

Stanley Donen tourne actuellement à Boulogne une comédie intitulée *Once More With Feeling*, avec Yul Brynner, Kay Kendall et Gregory Ratoff. Nous sommes allés le voir sur le plateau par une belle après-midi de printemps, et je dois dire que le spectacle offert était prometteur. Particulièrement celui de Yul, entouré de hordes de secrétaires dont l'un préposé uniquement au saupoudrage du fameux crâne à intervalles réguliers. Il y avait aussi un étonnant décor de Trauner, entièrement blanc. Les murs étaient recouverts de tableaux représentant Brynner à la manière de Rouault, Chagall, Dufy. L'histoire est celle d'un chef d'orchestre mythomane et mégalomane qui finit par se réconcilier avec sa femme. Le visage crispé de Yul devant le luxmètre de Georges Périnal nous fait comprendre qu'il s'agit d'une comédie dramatique. Avec tout autre que Donen, le pire serait à craindre. Mais depuis *Kiss Them For Me* et *Indiscret*, on peut tout espérer.

Remercions donc une fois de plus la Cinémathèque d'avoir organisé une excellente rétrospective de l'œuvre de Stanley. Ceux qui ne savent pas que *Singin' in the Rain* et *It's Always Fair Weather* comptent parmi les meilleurs films de ces vingt dernières années sont maintenant inexcusables de persévérer diaboliquement dans leur erreur. On a pu découvrir également, ou redécouvrir, un petit bijou intitulé *Give a Girl a Break*, qui est peut-être la plus pure des comédies musicales de Donen, celle où la convention même de l'intrigue lui permet toutes les audaces chorégraphiques et photographiques, préludes à celles de *Funny Face* et *Pajama Game*. Nous en parlerons bientôt en long et en large dans l'entretien que Donen a eu la gentillesse de nous accorder. Nous aurons ainsi un avant-goût de l'étonnant *Damn Yankees* qu'il nous sera peut-être donné de voir un jour en dépit du mauvais goût des distributeurs. — J. D.

Ce petit journal a été rédigé par FRED CARSON, JEAN DOMARCHI, ETIENNE LOINOD, LOUIS MARCORELLES, MICHEL MOURLET, JEAN-PIERRE SPIÈRO.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	Jean-Luc Godard	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Hiroshima mon amour (A. Resnais)	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★
Les Quatre cents coups (F. Truffaut)	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★
Rio Bravo (H. Hawks)	★ ★ ★	★ ★	★	★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★ ★	★ ★
Aventures fantastiques (K. Zeman)	★ ★ ★	★ ★	★ ★	★ ★	★		★	★ ★		★ ★ ★
Comme un torrent (V. Minnelli)	★ ★			★	★ ★ ★	★ ★		★ ★		★
Au milieu de la nuit (D. Mann)	★	★ ★		★	★	★ ★ ★	★	★ ★ ★	★ ★	★
La Mouche noire (K. Neumann)			●		★	★		★		
Les Chemins de la haute ville (J. Clayton)	●	★ ★	★	★		●	●	●		★
Prenez garde à la flotte (C. Walters)					★	★		●		●
Du Rififi chez les femmes (A. Joffé)	●	●		★	★	★	●	★		●
Le Génie du mal (R. Fleisher)	★	★	★	●	●	●	●	●		★
Chant de la Fleur rouge (G. Molander)	●		●		●			★		★
L'Enfer dans la ville (R. Castellani)	●	★	●	●	★	●	●	●		★
Le Bruit et la fureur (M. Ritt)	●	●		●	●			●		●

LES FILMS



Walter Brennan, Dean Martin, Ricky Nelson dans *Río Bravo* de Howard Hawks.

La Recherche du relatif

RIO BRAVO (RIO BRAVO), film américain en Technicolor de HOWARD HAWKS. *Scénario :* Jules Furthman et Leigh Brackett, d'après la nouvelle de B.H. McCampbell. *Images :* Russell Harlan. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Décors :* Ralph S. Hurst. *Interprétation :* John Wayne, Dean Martin, Angie Dickinson, Ricky Nelson, Walter Brennan, Ward Bond, John « Lawman » Russell, Pedro Gonzales-Gonzales, Estelita Rodriguez. *Production :* Howard Hawks, Armada Production, 1958. *Distribution :* Warner Brothers.

J'abhorre le western. C'est pourquoi j'adore *Rio Bravo.* Le genre m'irrite en ce qu'il propose des sentiments admirables, mais qui presque toujours ne sont que de principe, jamais de fait. Généralement, si mise en scène il y a, elle s'attache à bien autre chose — problèmes personnels, politiques, techniques. Elle nie l'esprit du vrai western pour découvrir l'esprit contraire, emphase, décorum, lyrisme. Or, *Rio Bravo,* c'est un peu tout le contraire de *Johnny Guitar.* Ça n'a rien d'un poème, même si, en fin de compte, c'est de

la poésie. Comme toujours chez Hawks, les règles du jeu sont respectées, jusqu'au moment cependant où le cinéaste en a assez : *Rio Bravo* est, chose assez originale, un western sans Indiens, sans paysages ni poursuites, sur la claustration. Il retrouve, ce qui est extrêmement rare, l'esprit du genre. Mais d'une façon tout à fait spéciale, alors que *Red River* et *Big Sky* arrivaient au même résultat sans offenser la tradition. Ici, c'est plutôt à un thriller, à *To Have and Have not*, à un mélo, à *Barbary Coast*, que l'on pense. Pourquoi donc avoir choisi le western ? Parce qu'il nous montre des actions inconnues de notre univers quotidien, des êtres en dehors de la nature. Je ne suis pas shérif, ni Angie Dickinson, ni pharaon. Et vous non plus. Or Hawks nous apprend que le prestige de telles personnes n'appartient nullement au domaine que nous lui supposions, celui de l'aventure, de l'extraordinaire. Hawks le classique a toujours nié ces valeurs, il les a moquées même, méprisées, ignorées dans *La Chose*. Mais il appartient au domaine de la norme. On est shérif tout comme on est ouvrier qualifié ou poinçonneur du métro. Il y a pas mal de coups de feu dans *Rio Bravo*, mais aucun n'est vraiment tiré, aucun n'a vraiment de valeur dramatique. La répétition des fusillades finit par devenir monotone, et sans aucun suspense. Chaque geste repris annule le précédent. C'est affaire de routine, et l'intelligence blasée de Wayne, loin de s'attarder sur l'acte, envisage immédiatement toutes les conséquences possibles — l'on retrouve ici la télépathie, les yeux dans le dos des héros précédents de Hawks.

Ni sexe, ni violence : du raisonnement. Les Français sont d'ailleurs meilleur public que les teen-agers brimés. (J'ai vu les recettes U.S. : après un excellent départ sur l'affiche, le film a tenu peu de temps). Lorsque Wayne demande à Nelson s'il veut bien devenir son député, Nelson lui répond : « *Je suis plus compétent pour m'occuper de mes propres affaires.* » Que l'homme gagne sa croûte sans se soucier du reste, c'est là la plus belle des morales. « *Tout est poussière et retournera à la poussière.* » Seul, ce qu'il fait de vain possède une valeur. C'était là la leçon du plus révélateur, du plus théorique et du moins bon peut-être des films de Hawks, *La Terre des pharaons*. Il y a contradiction entre l'infini spirituel et le fini matériel qui fondent l'existence humaine, contradiction qui nourrit l'humour si personnel de Hawks. L'homme accède à l'absolu par le relatif et vice-versa. C'est à partir du moment où nos actes deviennent insensés, inutiles, sans d'autre but que la simple conservation, où ils se condamnent à l'oubli, qu'ils acquièrent un sens. L'entreprise folle de Khufu se confondait avec cette poussière faite du sang de tout un peuple, face à cette soif de pouvoir de Nellifer, soif de pouvoir matériel dans ce film, mais soif de pouvoir moral dans d'autres. Pompe et simplicité se répondent donc sans cesse (et constituent même le sujet de *Sergent York*). Thème original en un siècle dont le mal est de se prendre trop au sérieux : les héros de *Rio Bravo*, eux, plaisantent et semblent considérer la vie comme un jeu même aux moments les plus difficiles. Un marxiste pratiquant répondrait que c'est là *affirmation esthétique d'origine* bourgeoise, destinée à faire oublier au peuple sa misérable condition. C'est peut-être bien vrai, mais il n'entre ici nulle part de propagande.

Ce sont ces mêmes notions d'équilibre, de balance, de contradictions qui régissent les directions de la mise en scène : on aura remarqué que Hawks et Hitchcock cherchent à se confondre parmi la foule des auteurs anonymes, ne serait-ce que parce qu'ils font des films commerciaux. Et il faut faire des films commerciaux, si l'on veut faire des chefs-d'œuvre. L'on ne peut atteindre l'absolu de l'art que par le relatif du commerce. Hawks et Hitchcock savent bien que seule la modestie est créatrice, que l'orgueil bien fondé qui les anime forcément sur le vu de leur réussite ne doit point déteindre sur la construction de l'œuvre. Le glorieux échec de *La Terre des pharaons* ne semble pas avoir d'autres raisons qu'un certain manque de simplicité : ce cinéaste *civilisé* pour qui le geste a tant d'importance se trouvait gêné dans ce monde où l'on ne pouvait ni tirer de coups de revolver, ni téléphoner, ni fumer.

Tout le monde admire *Rio Bravo*, mais il semble difficile de le considérer comme l'œuvre neuve, le pas en avant que quatre ans de profond silence semblaient devoir susciter. Or, ce retour à la simplicité, aux origines, à la pure mise en scène, n'est-ce pas



Angie et Howard.

un peu celui-là qui nous fit tant admirer *Vertigo* après *The Wrong Man?* Parler, marcher, agir pendant deux heures et demi, c'est bien le plus beau synopsis dont puisse rêver un cinéaste. *Rio Bravo* est un exercice de style. Au contraire du *Big Sky*, la ligne générale en est lâche. Les rapports entre les personnages n'évoluent guère, et très rarement en fonction de faits ou détails visibles. C'est sur la scène que Hawks a concentré son attention, non sur le tout; d'où notre relative déception après l'excellente séquence finale : la conclusion n'est pas nécessaire. Il n'y a pas ici cette condensation de la réalité en fonction de l'histoire que j'aimais tant dans *Big Sky* et *The Thing*. Certes, me répondra-t-on, il suffit de travailler un peu plus son scénario avant le tournage, et les mérites de cette densité sont assez illusoires pour que Hawks se permette aujourd'hui de la supprimer et d'aller au devant de nouvelles difficultés. Ici, le ton est libre, il reflète une nonchalance plus proche peut-être de la réalité. Le dialogue prend souvent le pas sur l'acte. Les temps morts sont nombreux dans ce film construit sur la lenteur, et d'ailleurs le plus long de son auteur. Ces multiples allées et venues ont une beauté en elles-même, par la belle sécheresse de leurs cadrages et de leur contenu, par leur équilibre si typique de pompe et de simplicité. Enfin, elles rehaussent chaque trait fort de la mise en scène, elles raccordent mieux la pure invention à la réalité. Ces qualités, on ne peut les nier, elles sont certainement plus estimables que celles chères à la tradition ; mais le résultat, s'il est brillant, n'est peut-être pas supérieur aux résultats antérieurs. Rejeter le procédé pour l'essentiel, c'est-à-dire la recherche du relatif, demande beaucoup d'efforts — peut-être deux ou trois films d'essais — et certainement moins de paresse.

Hawks semble déjà avoir résolu les problèmes de la couleur, qu'il réussit à rendre neutre, banale, presque invisible. Ah! surtout, ne venez pas me parler ici du coloris exquis d'une robe verte ou d'un gilet jaune, ce serait un total contre sens. Harlan a supprimé tous les effets, sauf deux ou trois qui n'en sont que plus admirables. Quelques relents fordiens, l'action présentée de biais, depuis quelque lieu obscur, créent une rupture de ton assez fâcheuse.

Puisque laisser-aller il y a, la musique est tout à l'honneur — autre rencontre avec *To Have and Have Not* — et détermine parfois l'évolution du



Howard et Angie.

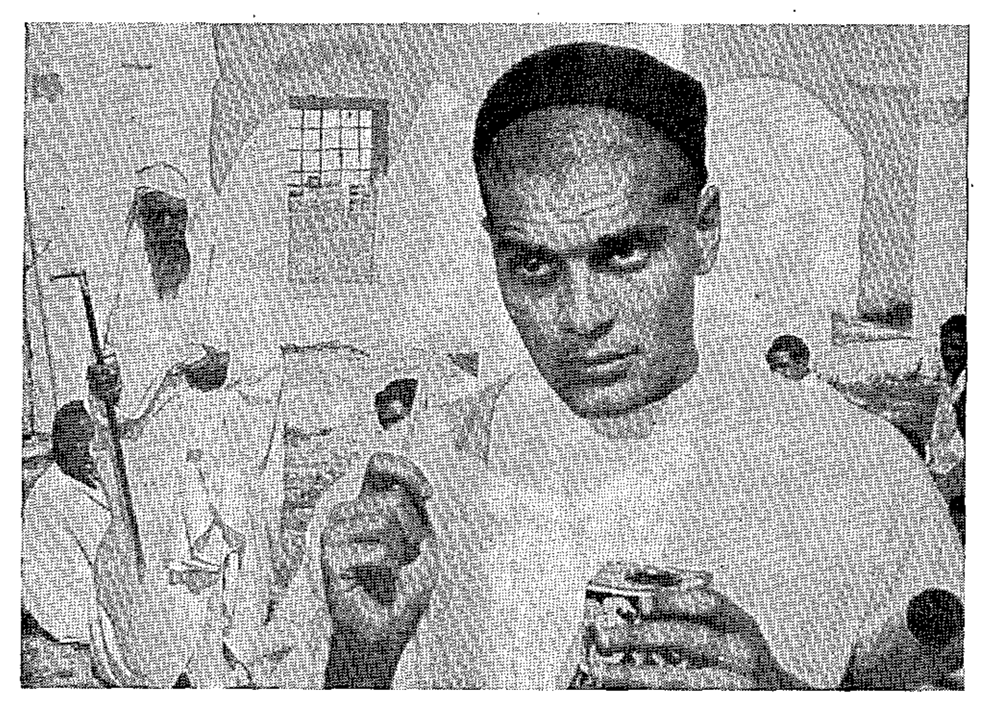
drame. C'est à elle, très belle et de Dimitri, que nous devons deux moments extraordinaires : le cortège qui accompagne la dépouille de l'assassiné succède, en continuité musicale, à l'abattage de l'assassin. Ce qui fait grand effet, bien que Hawks, qui ne pense pas montage, ait eu la mauvaise idée de faire un champ-contrechamp; nous avons l'impression que c'est l'assassin que l'on porte en terre, bien que nous sachions que c'est l'assassiné. Jamais la musique n'a aussi bien réussi à nous montrer tout le sens du mot justice. Un peu plus loin, quinze plans abscons montrent les diverses réactions des personnages lorsque Russell ordonne de jouer un air mexicain; le seizième nous explique tout. La subtilité dû film doit beaucoup au canular, à l'artifice du décalage, ou encore à une ambiguïté savante, qu'explique la logique de l'absurde. Je parierais bien à Furthman le montant de son salaire qu'il ne pourrait m'expliquer le sens de la dernière réplique d'Angie Dickinson après l'arrestation du tricheur. Mais ces subtilités sont belles et raffinées — on note même au passage trois ou quatre private jokes sur Sternberg, qui fut toujours la tête de turc de Hawks — à la première vision, nous ne voyons rien; à la seconde, nous sommes amusés ou intrigués; à la troisième, nous sommes éblouis par le raffinement de l'idée. La beauté justifie les moyens. Enfin, et c'est cela qui justifie essentiellement cette démarche aussi lente, l'on aime *Rio Bravo* parce que les personnages en sont complexes et intelligents, presque plus captivants que ceux, par exemple, d'*Hiroshima mon amour*, et que l'on nous laisse tout le temps de les contempler. Les figurants du premier plan, les comparses mexicains sont peints avec une bonne humeur rarement manifestée dans les derniers Hawks. Angie Dickinson, qui fit tant courir Sammy Fuller lorsqu'elle s'enfuyait de la porte de la Chine, séduit, se saoûle et fond en larmes avec une grâce toute personnelle dont ne nous cache rien ce même Hawks (voir photos ci-contre), qui, tel son héros, épousa en montant *Les Hommes préfèrent les blondes* un brun et ravissant mannequin de 25 ans. Ricky Nelson se gratte le nez avec talent, il est très bien en plan général; malheureusement, dès qu'Harlan raccorde axialement, il a l'air très idiot, ce qui pour un héros hawksien est le pire des défauts. John Wayne est excellent, mais (à moins que les vingt-deux minutes coupées ne nous réservent quelques surprises) son personnage n'évolue pas assez en fonction de celui de l'héroïne. Cette progression de l'égocentrisme à la lucidité qui guidait la construction de *Red River* n'est pas continue, ni vraiment décrite. La vie privée de Wayne ne change nullement sa façon de travailler. Tandis que l'évolution de Martin, elle, est tracée avec soin et précision : sa lente transformation nous est rendue sensible en d'admirables gros plans, dont pour une fois Hawks use assez fréquemment. C'est dans le visage de cet homme fatigué qui se passe la main sur la bouche plutôt que dans la phraséologie de Malraux et St-Ex que l'on peut découvrir tout le sens du mot humanisme. Hawks, qui naguère témoignait de peu d'estime pour l'individu déchu, et n'entrevoyait guère de rachat possible, s'attache aujourd'hui tout particulièrement à cette renaissance de l'homme, qui aux dépens de tous les autres, constitue le meilleur sujet de *Rio Bravo*. Voilà ce que *Gold of the Seven Saints* nous révélera plus complètement et sans doute avec cette présence du superflu dont l'absence constitue le seul défaut de *Rio Bravo*.

Luc MOULLET.

Cinéma maure et vif

GOHA, film franco-tunisien en Agfacolor de JACQUES BARATIER. *Scénario et Dialogues :* Georges Schehadé, d'après « Le Livre de Goha le Simple » de A. Ades et A. Josipovici. *Images* : Jean Bourgoin. *Décors* et *Couleurs* : Georges Koskas. *Musique* : Maurice Ohana. *Montage* : Léonide Azar. *Interprétation* : Omar Chérif, Zina Bouzaïane, Lauro Gazzolo, Gabriel Jamour, Daniel Emilfork, Jean Laugier, Ito Bent Lahsen, Annie Legrand. *Production* : Films Franco-Africains, Union Générale Cinématographique, et Gouvernement Tunisien, 1957. *Distribution :* C.F.D.C.

Le couscous, le méchoui et les péripéties du dernier quart d'heure mis à part, l'horizon culturel français ne doit pas grand-chose à l'Afrique du Nord,



Omar Chérif dans *Goha* de Jacques Baratier.

en ce qu'elle a de plus arabe que français. Après tant de jolies légendes des sables (Zwobada), de fiers spahis (Chanas), d'aventures exotiques (Allégret, Hitchcock), il faut bien reconnaître qu'aucun mouvement d'intérêt sincère et naturel n'a été esquissé vers l'esprit, le passé, les foules du monde arabe avant *Goha*, le premier film de long métrage de Jacques Baratier.

C'est au Maroc, où il fut entre autre libraire dans la Médina de Rabat, en passant des journées et des nuits avec des artisans, des mendiants et des musiciens, en se mêlant sans précaution touristique à des foules misérables et pourtant insouciantes, que ce jeune réalisateur (38 ans, six courts métrages — nouvelle vague bien sûr —) a ressenti l'envie de consacrer tout un film à ce petit univers sympathique, et plus particulièrement à un personnage traditionnel appelé Jeha, Goha en Egypte, et Nasredine Hodja en Turquie, qui promène à travers d'innombrables anecdotes une naïveté imperturbable, entreprenante et exemplaire. Baratier pensa même adapter le livre que deux israélites égyptiens de langue française lui avaient consacrés. Mais Georges Schehadé, pressenti pour les dialogues, puis l'adaptation, préféra garder les grandes lignes du livre et écrire un scénario qui est un modèle de transposition. Ignorant, peu raisonnable mais actif, Goha, séduira sans trop le vouloir la nouvelle jeune femme d'un vieux savant admiré et aimé de tous. Ses amours découverts, la femme sera sévèrement châtiée, et Goha, maudit par son père, abandonnera tout, même son meilleur ami, même la vie.

Il faut se réjouir de ce que le Royal Maroc et un Résident préoccupé ayant refusé leurs concours, la finesse tunisienne ait permis de monter une aussi originale co-production. Les représentants du gouvernement de Tunis ont même laissé Baratier complètement libre de concevoir et de diriger ces deux versions arabe et française sans l'orienter vers les épisodes de libération héroïque ou les portraits flattés qu'affectionne particulièrement le cœur susceptible des jeunes nations.

Le charme inattendu de ce film provient, pour une grand part, de ce qu'il échappe au fond commun de ressentiments, de satisfactions ou d'impatiences contagieuses et trop contemporai-

nes, infatigablement illustrées par les films, sans perdre sa valeur humaine. Avec une humeur plutôt médiévale, *Goha* fait preuve, envers les fringales et les contentements, d'un détachement qui serait mystique si Mahomet n'était pas totalement exclu du récit. Cet esprit presque religieux a dû être inspiré en partie par Georges Schehadé (pensez à son « Monsieur Bob'le » notamment). La simplicité de *Goha*, la bonté sans malice de ceux qui l'entourent et même leur agilité physique rappellent les héros des *Fioretti* de Rossellini (le seul film capable de nous présenter des personnages plus *délivrés* que les Marx Brothers, ce qui n'est pas peu dire). Si l'ambiance de *Goha* est religieuse, c'est seulement en ce qu'elle n'est pas incurablement mondaine. Esclaves et maîtres vivent avec une insouciance et un fatalisme païen qui n'exclut ni l'intelligence, ni la méditation, ni l'éloquence. Et l'on peut voir dans ce bonheur vraisemblable des sociétés esclavagistes périmées, *non* une évasion dans l'imaginaire, mais un entracte, de courtes vacances méritées à mille lieux des bruits du semestre. *Goha* permet de quitter pour un instant le courant sévère, grognon et tâcheron de cette deuxième moitié du XX[e] siècle. Quant on est soit réalisateur vraiment ambitieux, soit spectateur très irritable, on ne peut pas dédaigner une aussi bonne occasion de fuir les ressentiments rabâchés, les souvenirs biographiques plus ou moins imaginés, les impatiences de progrès devenues machinales, la profondeur rebattue des constats psychologiques ou sociologiques récents pour faire lever en soi un peu de vieilles sagesses élémentaires, un peu de ces sophies inusables que l'on aime imaginer naissantes sur quelques bords de la Méditerranée. Avec *Goha,* on se prend à rêver d'un cinéma naturellement pythagoricien dont les esprits privés de cultures classiques pourraient faire pâture en attendant une problématique réforme démocratique de l'enseignement.

La simple verdeur avec laquelle ce film bouscule les dogmes et les valeurs ne peut qu'être de bon conseil. « *Ce n'est rien, c'est un savant célèbre* », entend-on sur le passage du cortège qui accompagne à l'université le vénérable Taj el Ouloum, dont le nom veut dire « Couronne des Sciences ». Comment ne pas aimer l'entrée de l'âne à l'université ou la scène qui donne l'occasion aux docteurs de proposer chacun une définition différente de la vérité : « *La vérité est droite comme une canne. Elle tourne autour de vous. Elle est obscure. Elle est rayonnante...* » Certains petits épisodes bénéficient d'une netteté toute orientale de parabole : telle cette scène où Goha ayant acquis une pomme en recevant un coup de pied au derrière parvient à la revendre en donnant deux coups de pied au nouveau propriétaire et repart, enchanté par son « sens des affaires ».

Les qualités littéraires et poétiques du scénario, des dialogues et du commentaire de Georges Schehadé, poète libanais de langue française, assurent, surtout dans la version française qui nous permet de ne pas perdre un mot, un éclat imprévisible à cette reconstitution de la sagesse et de la présence d'esprit arabe. Grâce à cet écrivain la parole cesse, comme dans la plupart des films, d'être un bruit spécifique humain ou de trahir les émotions. Extase ou raison active soutiennent les déclarations, les réflexions, les apostrophes dont les protagonistes ne sont pas avares. Il faut entendre Goha énumérer à l'oreille de son âne les beautés du corps de Fulla (*et sur son ventre blanc des feuilles de thé...*). Voir comment la parole, dans un emportement incantatoire, mobilise la petite foule des récitants lors de la veillée funèbre d'un vieux juif (*il aimait beaucoup l'argent mais il aimait beaucoup la musique. Ça dépend! Ça dépend! Ça dépend!*).

Aux qualités du texte s'ajoute la beauté des images que Jean Bourgoin a su tirer de l'Agfacolor et des décors naturels : rues de Kairouan, de Hammamet et de Sidi Bou Saïd, dans lesquelles Baratier anime une abondante figuration populaire recrutée au vol. Jamais film n'avait aussi bien chanté le climat de l'Afrique du Nord et opposé à l'enchantement sensuel de la nuit sur les terrasses l'éclat aveuglant du jour (séquence de l'université, cortège éblouissant de Taj el Ouloum). Mais cette réussite n'est vraiment sensible que dans la version arabe, copie zéro du film, fidèle reflet d'un négatif ébloui sans être grillé, car pour le tirage des nombreuses versions françaises, les étalonneurs ont cherché à obtenir du négatif des valeurs positives plus banales et harmonieusement timorées. Pendant les trois mois de tournage aventureux, Baratier et le

peintre abstrait tunisien Georges Koskas ont chassé les couleurs du film à l'affût. Chaque fois qu'ils avaient repéré une maison, une cour intérieure ou un coin de rue, ils s'employaient à tout repeindre, passant les grilles rouillées au bleu lumière, les boiseries au rose tyrien et les murs au safran, disposant sur les vitres des cellulos de couleur. Puis ils commençaient immédiatement le tournage.

Entraîné par l'agilité poétique du commentaire et des dialogues, le ton du film passe du tragique à la farce sans transition, faisant preuve d'un humour assez singulier, lors du bal des ombres, de l'interrogatoire par Taj el Ouloum des portraits des vieux maîtres, du mimodrame laconique de la leçon de chant, ou de cette scène mouvementée où l'écrivain public est finalement recouvert par un paravent et par les femmes voilées et impatientes qu'il dissimulait. (Ne cherchez pas cette scène dans la version française, elle ne se trouve que dans la version arabe.) De toute l'interprétation se détache Omar Cheriff qui a joué le personnage d'un Goha sans malice ni vanité avec un sobriété tragique à laquelle les grimaciers du cinéma égyptien ne nous avaient pas habitués. Mais, par ailleurs, deux comédiens de la troupe de Jacques Fabbri, Gabriel Jabour, dans le rôle du père de Goha et Jean Laugier dans celui de l'écrivain public, n'ont pas eu de difficulté à acclimater la furie italienne qu'ils dépensaient sur le plateau de « La Famille Arlequin » par exemple.

Dans certaines scènes comme le bal des ombres, le choix des lunettes par une vieille domestique, on voit bien que les images auraient dû égaler et même dépasser l'exaltation parfaite du texte. Le dynamisme parfois court et souvent désordonné de certains passages fait regretter qu'un peu plus de confort dans la réalisation, qu'un peu de renfort imaginatif n'aient pas permis à Baratier de pousser cette effervescence visuelle jusqu'à la rigueur multiface des gags classiques. Mais on voit bien que ces légères faillites partielles se sont jouées sur le plan des moyens. *Goha* est certainement la plus curieuse affaire que nous ait valu jusqu'à présent le « jeune cinéma ». Le rythme et la composition d'une telle œuvre lyrique exigeaient une précision et des moyens de contrôle inusités qui échappent aux procédés du cinéma coutumier, aux pifomètres des régisseurs, aux tours de mains des monteurs. Le tournage en pays arabe ne peut que bouleverser les prévisions et indigner les artisans sérieux d'une équipe « minimum » plus prompts à voir dans la tentative de Baratier un vague amateurisme qu'une aventure neuve.

Mais devant le film terminé, il ne s'agit absolument pas de se contenter, avec complicité, de ce qui reste d'un film possible. Peu d'œuvres récentes, qu'elles soient extrêmement vantées ou présentent même des qualités certaines, sauraient remplacer la brillante et vigoureuse originalité de *Goha*.

André MARTIN.

Scènes de la vie de province

SOME CAME RUNNING (COMME UN TORRENT), film américain en CinemaScope et en MetroColor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* John Patrick et Arthur Sheekman, d'après le roman de James Jones. *Images* : William H. Daniels. *Musique :* Elmer Bernstein. *Décors :* William A. Horning, Urie McCleary. *Montage* : Adrienne Fazan. *Interprétation :* Frank Sinatra, Dean Martin, Shirley MacLaine, Martha Hyer, Arthur Kennedy, Nancy Gates. *Production* : Sol C. Siegel, 1958. *Distribution :* Metro Goldwyn Mayer.

Il y a deux façons de mettre en scène l'Amérique quand on n'est pas Rossellini : celle du dépliant touristique « coast to coast », avec ce que cela suppose de fantaisie et de mordant comme l'a très bien vu Tashlin dans *Hollywood or Bust*, et comme est en train de nous le faire voir Reichenbach; ou celle du romanesque social, avec ce que cela suppose de patience dans la reconstruction, brique après brique, de l'édifice : travail de Romain, c'est bien le cas de le dire, se prénomme-t-on Jules ou Vincente.

C'est à ce second propos, en effet, que semble s'être rallié Minnelli dans *Some Came Running*, mais plus sollicité sans doute par un goût per-

sonnel que par l'exemple d'une école *romanesque* à vrai dire aussi vieille que le roman lui-même. On a souvent dit de quel privilège, la discrétion, jouit le cinéma pour rendre les mouvements du cœur et de l'esprit ; il n'est pas moins heureux s'il s'applique à décrire la vie quotidienne. Que de pages de Balzac accaparent l'attention du lecteur pour l'entretenir de bas de filoselle, de rideaux de lampas, d'intérieurs et d'habits inventoriés avec une précision de comptable ! S'il faut qu'un auteur porte témoignage sur son temps, j'aime mieux le voir choisir de le faire par l'image, qui sait donner le décor, tout le décor, sans s'obliger pour autant à interrompre le drame. Il n'est jusqu'au mot de décor qui n'outre ici ma pensée : dans l'image, l'objet participe efficacement au drame, car il y intervient au bon moment au lieu d'appartenir à un cadre immuablement donné comme il le fait au théâtre. Est-il donc un accessoire ? Pas davantage, dès l'instant qu'on nous le donne à voir (1) car s'il entre dans le drame, c'est totalement (ontologiquement, eût dit André Bazin) et la quantité n'y change rien : s'en trouve-t-il un seul, disons l'œuf sur le plat de *To Catch a Thief*, ou une profusion tels les bijoux, les étoffes et les parures *d'Ivan le Terrible*, leur rapport avec le spectateur s'établit dans l'immédiat, c'est-à-dire à la fois instantanément et sans l'intermédiaire d'une description qui les lui dérobe.

Et sans doute Minnelli ne vise-t-il pas, comme Rossellini, à faire du drame même l'affrontement de l'homme et des objets. Nous ne trouverons dans son œuvre rien d'un visionnaire, ou si peu, mais beaucoup d'un analyste qui sait prendre une vue plus étendue de l'homme aux objets dont il s'entoure. La différence entre un journaliste de sport et une modéliste un peu snob, chacun de ces personnages de *Designing Woman* ne la comprenait si bien qu'en pénétrant dans l'appartement de l'autre. Ces intérieurs minutieusement composés ne relèvent pas seulement de la compétence d'un ensemblier, mais de celle surtout du metteur en scène. C'est lui qui place chez le professeur un Canaletto dont on parle, un Cezanne dont on ne parle pas, des rayonnages entiers de livres dans la cuisine, et, çà et là, ces objets disparates où l'œil de l'archéologue saurait distinguer les dépôts successifs de plusieurs générations. Passant chez les nouveaux riches, nous trouverons un ameublement cossu mais froid, acheté en bloc à un décorateur qui sait faire voir la réussite de son client à la dimension des fauteuils. Naturaliste, Minnelli ne l'est pas seulement d'aujourd'hui ; mais il l'est avec ceci à quoi la longue patience d'un Flaubert ne pouvait suffire : car ici le regard de l'homme de goût aiguise et dirige celui du sociologue.

Comment vivent les Américains, quelle image se donnent-ils d'eux-mêmes, que font-ils, à quoi rêvent-ils? *Some Came Running* tourne autour de ces questions plutôt qu'il n'y répond : mais c'est aussi qu'il né convenait pas de les poser avec autant de généralité. Les rapports entre les personnages, leurs contrastes se manifestent en termes dramatiques avant même de signifier en termes sociaux. C'est en s'opposant, dramatiquement, qu'ils se posent, socialement. Ainsi sont évités, de justesse parfois, les dangers de l'échantillonnage, et je tiens pour une réussite le retour du frère prodigue et indésirable à la maison familiale ou la danse à la soirée du club. La mise en scène y a la première part, en servant une volonté d'abstraction dont la présence tout au long de l'œuvre nous autorise à rechercher, au delà du romanesque assez ordinaire de l'intrigue, quel effort de synthèse fut accompli touchant la représentation d'un milieu et d'une époque.

C'est bien de synthèse qu'il s'agit, par un effet de condensation dont le principe est fort simple. Une agglomération provinciale, avec sa société nettement délimitée, n'offre-t-elle pas l'occasion d'excellents raccourcis à qui choisit d'y installer son point de vue ? Et le cadre social imposant, par sa rigidité, un certain retard à toute évolution, on y observe aussi l'influence d'époques diverses. D'où une autre occasion de raccourci, dans le temps cette fois, qui permet, d'une action durant quelques jours, de faire l'équivalent d'une chronique étalée sur plu-

(1) Restriction d'importance : ainsi quand Ray fait dans *Le Violent* disserter ses personnages sur un couteau à pamplemousse, n'est-ce pas plutôt pour les renvoyer à un monde de sentiments où les objets n'ont plus part?

sieurs années. Le choix de l'époque (même s'il fut dicté par respect à l'égard du roman de James Jones, ce que je ne crois pas : aucun détail essentiel de l'intrigue ne s'y rattache) confirme cette volonté de transposition. Si les dates sont soigneusement notées et toutes précisions données quant à l'état civil, si une arithmétique élémentaire permet, de quelques indications du dialogue, d'établir l'âge exact des personnages principaux, le temps lui-même paraît suspendu en dépit d'une action bien fournie. A plusieurs reprises tout se passe comme s'il ne s'écoulait aucune durée entre deux scènes dont la réflexion montre pourtant qu'elles n'ont pu se dérouler le même jour. Insuffisance de scénario ? Non, si elle sert la transposition et le raccourci. La façon dont les scènes se succèdent, comme prises sur le vif et au hasard du présent, ne manque pas de charme après tout.

Car ce serait méconnaître *Some Came Running* que d'en passer sous silence la poésie. De même que cette chronique d'une époque se situe hors du temps, de même ce film naturaliste débouche finalement sur l'irréel. Aux listes d'actes absurdes et beaux, il va falloir désormais ajouter celui de Dave épousant Ginny parce qu'elle l'aime et ne le comprend pas, comme elle aime son roman et ne le comprend pas. Ainsi Sacha Guitry disait qu'on ne peut comprendre à la fois les femmes et les aimer. Nous voici avec Frank Sinatra, Shirley Mac Laine, Dean Martin, et Carmen Philips que je n'ai garde d'omettre en pleine et belle absurdité ; et cette fantaisie en face de la vie des uns, trop enserrée d'ordre et de raison, et des autres, trop empêchée de faux équilibre, se veut seul gage de vérité. La poésie n'est-elle pas de jouer sur les apparences pour les révéler autres en fin de compte ? Si vous en doutez, allez plutôt voir *Some Came Running.*

Philippe DEMONSABLON.



Dean Martin, Frank Sinatra, Shirley McLaine, Carmen Philips, dans *Some Came Running* de Vincente Minnelli.

La première personne du pluriel

LES QUATRE CENTS COUPS, film français en Dyaliscope de FRANÇOIS TRUFFAUT. *Scénario :* François Truffaut et Marcel Moussy. *Images :* Henri Decae. *Musique :* Jean Constantin. *Montage :* Marie Josèphe Yoyotte, Cécile Decugis. *Interprétation :* Jean-Pierre Leaud, Claire Maurier, Albert Remy, Patrick Auffay, Guy Decomble, Georges Flament. *Production :* S.E.D.I.F., Les Films du Carrosse, 1959. *Distribution :* Cocinor.

Les Quatre cents coups n'est pas un chef-d'œuvre. Tant mieux pour François Truffaut! D'abord, ce mot tellement galvaudé finit par signifier tout et rien. Ensuite et surtout, à 27 ans, avec un chef-d'œuvre sur les bras, Truffaut serait au fond bien embêté; sa vie se passerait en efforts pour se débarrasser d'un ouvrage devenu encombrant. *Les Quatre cents coups*, c'est mieux qu'un chef-d'œuvre. Avec *Hiroshima, mon amour*, c'est un des deux films les plus originaux de la production française d'après-guerre.

Ne craignant pas de mélanger les genres, Truffaut, parti sur le ton habituel du récit, débouche sans crier gare sur celui de la chronique, revient à une apparence d'histoire, passe à la peinture de mœurs, intercale ici un intermède comique, place là un épisode tragique, conte une aventure complète en bonne et due forme, s'impose comme observateur minutieux de la réalité, se mue en enquêteur, devient poète et achève son film sur une très belle image qui est en même temps une excellente idée de metteur en scène.

En voyant et revoyant *Les Quatre cents coups*, on se demande par quel miracle Truffaut arrive à éviter le brouillamini et la confusion pour aboutir à une œuvre émouvante et cohérente. Ce miracle, c'est le talent de François Truffaut dont les idées et inventions se bousculent à chaque plan du film. Déjà, dans *Les Mistons*, le tourbillon emmêlait les fils du récit, et nous goûtions justement l'enchantement qui présidait à l'entreprise et recomposait sous nos yeux, au lieu d'un magma informe, un tout unique et attachant.

Les films de Truffaut me font songer aux magiciens. « Rien dans les mains, rien dans les poches. » Les opérations de haute voltige se succèdent, et du chapeau s'échappe l'inattendu. Mais s'il est prestidigitateur, Truffaut exècre l'illusionnisme. Il ne crée pas à partir de rien. La matière qu'il utilise est des plus solides et des plus riches : le réel. Son secret réside là. Tournant résolument le dos à cette « certaine tendance » qu'il avait dénoncée avec virulence parce qu'elle détruisait le réalisme « en enfermant les êtres dans un monde barricadé par les formules, les jeux de mots, les maximes », Truffaut laisse ses personnages « se montrer sous nos yeux tels qu'ils sont » (1). En cela, comme en beaucoup d'autres choses, il reste fidèle à lui-même.

Il est curieux de noter à quel point ses conceptions de scénario, découpage et mise en scène se trouvaient déjà dans ses articles de critique. Tout le monde connaît cette petite collection qui veut faire présenter les grands écrivains «par eux-mêmes». Rien de plus aisé que d'expliquer de la même manière Truffaut par lui-même, en se reportant à ses écrits dans les CAHIERS ou dans ARTS.

Relisez sa déclaration au sujet des premiers « cinémascopes » dans le numéro 25 des CAHIERS et vous comprendrez pourquoi il a choisi un procédé similaire.

La construction heurtée des *Quatre cents coups* vous choque ? Ouvrez le numéro 83 et relisez l'article qu'il consacrait à *Passions juvéniles*, dont tous les plans lui paraissaient riches et intéressants parce qu'ayant tous la même valeur et aucun ne servant à amener le suivant.

Vous estimez que son film n'est pas parfait ? Et s'il voulait qu'il en fut ainsi ? Vous ne le croyez pas ? Consultez le numéro 47 des CAHIERS et apprenez par la plume de Robert Lachenay, ami fidèle et disciple de Truffaut, que la perfection ne va pas sans quelque chose d'abject, que tous les grands films de l'histoire du cinéma sont des films ratés, qu'à partir du moment où l'on admet que le cinéma n'est pas seulement un spectacle, les notions de ratage et de réussite perdent leur sens.

1) Cahiers du Cinéma, numéro 31.



Claire Maurier et Albert Rémy dans *Les 400 coups* de François Truffaut.

Vous croyez que Truffaut cinéaste a triché avec ses idées de critique ? Reprenez alors la collection des CAHIERS ou d'ARTS pour constater non sans surprise que le critique Truffaut a formé le metteur en scène du même nom.

Quel est le propos de Truffaut ? Rendre compte d'une des périodes les plus difficiles de l'existence, que les adultes à la mémoire courte auréolent souvent d'une beauté hypocrite. *Les Quatre cents coups*, c'est un épisode de la difficulté d'être, du désarroi de l'individu qu'on a jeté dans le monde, sans lui demander son avis, et à qui on refuse tout moyen d'adaptation. C'est un compte rendu fidèle de l'incompréhension dont parents et éducateurs font si souvent preuve en face des problèmes qui se posent au bambin qui s'éveille à la vie adulte. Seconde naissance, mais dont personne ne veut assumer les douleurs. Force est au bambin de se forger, avec les moyens du bord, un monde acceptable. Mais comment échapperait-il au tragique quotidien alors qu'il reste tiraillé entre ses parents, idoles déchues, et un monde indifférent, sinon hostile ?

Il suffit, pour apprécier la justesse du film, de prendre n'importe quel manuel de psychologie ou de psychanalyse, et de consulter le chapitre consacré à la description phénoménologique de la « crise d'adaptation ou d'originalité juvénile ». Tous les traits caractéristiques de l'adolescence se retrouvent dans le personnage et dans la situation du petit Antoine Doinel.

Mais Truffaut, par une retenue tout à son honneur, répugne à trop particulariser, à pousser le « cas » de son héros à l'excès. Il aurait pu, pour arracher plus facilement les pleurs du spectateur, faire de son Antoine un « cas-limite ». Son film aurait gagné en violence et en facilité. Mais voilà, Truffaut, par une sorte de masochisme artistique, se refuse à la facilité. Marcel Moussy et lui ont systématiquement privé l'histoire de tout trait trop accentué. Antoine n'est ni trop gâté, ni trop malheureux. Un simple adolescent comme beaucoup d'autres. Nullement maltraité, il se heurte plutôt à l'indifférence. Enfant non désiré, il se sent en surplus, surnuméraire d'un couple aux prises avec les difficultés de l'existence. Per-

pétuel angoissé, il ne sort d'une situation compliquée que pour retomber dans une autre, au fil de mensonges aussi imbéciles qu'inévitables. A qui la faute? A tout le monde et à personne. Du film, il semble ressortir qu'un concours de circonstances économico-sociales (la situation financière des parents, l'appartement exigu), familiales (les relations des parents entre eux et avec l'enfant) et individuelles (l'attitude masochiste d'Antoine à l'égard de ses parents) sont à l'origine du destin du jeune garçon.

Ainsi le héros de Truffaut acquiert-il une ambiguïté qui le dote de vérité, ce dont il faut féliciter les auteurs du scénario et des dialogues. Antoine est à la fois victime et complice. Comparez les fanfaronnades du gosse à l'extérieur et son attitude soumise à la maison. Il y a dans *Les Quatre cents coups* une justesse de ton et une vérité de fond qui ne peuvent laisser indifférent.

On a dit que le film était autobiographique. Truffaut prétend qu'il n'en est rien. Je me sens incliné à croire qu'à l'instar d'un de ses maîtres, Hitchcock, il agite à la face du public un trousseau de fausses clés. Il emmêle à souhait les pistes. Mais n'ayant pas encore à l'anneau autant de clefs que le célèbre Anglais d'Hollywood, il ne peut entièrement cacher son jeu. D'ailleurs, tout film est en quelque sorte autobiographique. La pellicule absorbe et reflète, bon gré, mal gré, la personnalité de l'auteur. *Les Quatre cents coups*, c'est ce qu'on pourrait appeler une biographie imaginaire, genre aussi légitime que l'autobiographie, et en tout cas plus artistique, puisque permettant la libre transposition. On pourrait à l'instar de certains critiques littéraires essayer de faire la part du vécu et de l'inventé. Jeu vain, car, une fois de plus, qu'importe ici l'individu Truffaut ? Contentons nous de dire que la matière des *Quatre cents coups*, c'est l'expérience de Truffaut et de Moussy, enfants, repensée et transposée par Truffaut et Moussy, adultes.

Ce qu'il importe de souligner, ce sont les qualités du scénario et de la mise en scène : description phénoménologique de l'adolescence, personnages et action situés dès le début avec précision, liberté complète du petit héros sous nos yeux. Cette idée de « liberté » appelle une remarque importante : on a souvent l'impression que la caméra cachée suit Antoine, et que celui-ci ne sait pas qu'on le filme. Et c'est justement cette illusion de « direct », de « non élaboré », qui donne au film cette qualité émotive qui contrebalance ce que le début pouvait avoir de choquant et de désordonné. L'adoption, pour la scène de la psychologue, de l'optique télévision, loin de constituer un hiatus dans le style, vient confirmer à point nommé l'impression générale de « direct ».

Truffaut atteint ainsi un sens du réel peu commun au cinéma, et que vient souligner son constant souci de référence aux détails vrais. Il n'y a pas un plan où Truffaut n'utilise un élément du décor pour faire éclater, par-delà la toile de l'écran, la vérité profonde de son sujet. Il a un sens inné des choses dans leurs rapports avec l'être humain. Comme chez les grands romanciers, les personnages se trouvent ici en butte aux objets, qui leur opposent une espèce de résistance. De là naît un sentiment de la durée auquel le cinéma nous avait peu habitué. Truffaut se passionne pour tout ce qui semblerait à première vue secondaire : papiers à brûler, poubelle à vider, rideaux auxquels le gosse s'essuit les mains, buffet dont il sort les couverts, peau de banane qu'il découpe, etc. Les choses prennent ainsi de l'importance et aident à expliquer le caractère du héros.

Me frappe encore dans le film le passage du particulier au général : la description de l'adolescence est, disais-je, conforme à celle qu'en donnent les manuels spécialisés. Antoine est à la fois Truffaut et Moussy, vous et moi. Sartre disait : « *Il faut savoir dire* nous *pour dire* je. » Pour nous parler, Truffaut a choisi d'emblée la première personne du pluriel. Aussi bien son film semble-t-il parfois trop général et pas assez particularisé. Mais qu'importe puisque Truffaut ne cesse de progresser : dans *Les Mistons*, nous, c'était un groupe d'enfants, ici un seul. Ce n'est déjà pas mal. On lui reprochera peut-être un certain laisser aller dans la construction, un je ne sais quoi de non élaboré dans l'histoire. Mais y a-t-il vraiment une histoire ici ? Ne s'agit-il pas plutôt, comme il l'a dit lui-même, d'une *chronique* de la treizième année ?

La fin est très belle qui arrête le film sur un geste de retour du héros, laissant la porte ouverte sur l'avenir. Mais elle nous laisse aussi sur notre faim : comment Antoine sortira-t-il de l'adolescence ? Nul doute que Truffaut trai-

tera un jour cet autre sujet. Ici, son propos n'était que descriptif.

Comme dans *Les Mistons*, la tendresse infinie de Truffaut pour ses personnages ne se dément pas. Il cherche à l'exprimer mieux encore en se référant aux cinéastes qu'il admire: Vigo, Renoir, Rossellini. Parfois il aime leur rendre hommage directement par ces sortes de « citations prodigues » dont il parlait lui-même dans une de ses critiques (1). Peu importe. Pour le moment, Truffaut n'est pas encore seul. Il passe son « adolescence » de metteur en scène. Il en reste encore au « nous » comme moyen d'expression. Par nécessité, mais surtout par modestie (ce qui n'est pas une de ses moindres qualités). Et puisque je me suis permis d'expliquer notre ami par lui-même, je citerai encore un de ses articles :

« *Avec lucidité, on doit admettre que les plus grands cinéastes du monde sont des plus de* 50 *ans ; mais il importe de pratiquer le cinéma de son âge et de viser, si l'on a* 25 *ans et que l'on admire Dreyer, à égaler* Vampyr *plutôt qu'*Ordet. *La jeunesse est bourrée de petites idées, les jeunes cinéastes doivent tourner des films follement rapides, où les personnages sont pressés, où les plans se bousculent pour arriver chacun avant l'autre au mot fin ; des films pleins de petites idées. Plus tard les petites idées disparaîtront au profit d'une seule grande idée.* » (2)

Il reste à souhaiter que Truffaut tourne beaucoup de films pour arriver le plus vite possible à s'adresser à nous à la première personne du singulier.

Fereydoun HOVEYDA.

Demandez Kim

MIDDLE OF THE NIGHT (AU MILIEU DE LA NUIT), film américain de DELBERT MANN. *Scénario* : Paddy Chayefsky, d'après sa pièce montée à Broadway par Joshua Logan. *Images* : Joseph Brun. *Décors* : Ted Haworth. *Montage* : Carl Lerner. *Interprétation :* Kim Novak, Fredric March, Lee Philips, Glenda Farrell, Albert Dekker, Martin Balsam, Lee Grant, Edith Meiser, Joan Copeland, Betty Walker. *Production :* George Justin, 1959. *Distribution :* Columbia.

Dès les premières images, quand Kim Novak, secrétaire à tout faire d'une modeste maison de confection, repousse les avances d'un garçon livreur, nous savons que nous sommes en deçà du traditionnel glamour hollywoodien, qu'il soit signé Stevens ou Minnelli. Les garçons ne pensent qu'à coucher avec les filles, les jolies filles veulent être aimées pour autre chose que leur beauté physique, les hommes s'ennuient à mourir dans leur quête d'éternelles amours de rencontre. Chacun cherche inlassablement une chacune, sans le moindre espoir d'une véritable coïncidence. *Life is lousy,* la vie est infecte, dit à juste titre (dans l'optique Chayefsky) la fille de Fredric March. Tant de masochisme, un goût si forcené de l'autodestruction, méritent considération. Car qui imaginera jamais qu'une femme divinement belle comme Kim Novak ne puisse trouver d'autre consolation que l'affection d'un quinquagénaire sénile ?

Le film pourtant serre à la gorge, parce que, dans toute sa fausseté, avec tous ses trucages, il ne peut pas ne pas refléter dans ses excès mêmes l'échec de la civilisation américaine, basée sur le double postulat du succès à tout prix et de la femme triomphante. Il faudrait d'ailleurs insister sur la vérité profonde, en ce qui concerne l'Amérique, du personnage joué par Kim Novak, qui semble prolonger celui déjà créé par la même actrice dans l'adaptation cinématographique, par Logan (incidemment producteur de la pièce de Chayefsky à Brodway avant qu'elle ne devienne le film qui nous occupe), de la pièce de William Inge : *Picnic*. La *pneumatic girl* s'ennuie à mourir dans son châssis de luxe. Détail en faveur de Chayefsky, elle aime faire l'amour, elle résiste difficilement à la virilité conquérante, pour aussitôt se morfondre de vivre « comme des animaux ». Une scène terrible montre Kim Novak, déjà engagée à Fredric March, retrouvant le soir chez elle son premier mari, un joueur de jazz, qui a vite fait de la

1) Cahiers du Cinéma, numéro 57.
2) numéro 83.



Kim Novak et Fredric March dans *Au milieu de la nuit* de Paddy Chayefsky (mais oui !).

coincer près du frigidaire, puis dans la minable salle à manger.

Le nihilisme chayefskyen conjugué au défaitisme de son metteur en scène préféré Delbert Mann nous vaut cette vision juive d'un monde maudit, pas encore racheté, quoique teinté de la notion latente du péché sur laquelle va s'édifier le christianisme. Finalement *Au Milieu de la nuit,* film intégralement négatif, ne peut avoir de sens que par un renversement total des valeurs qui y sont exprimées. Faux jusqu'à la racine, il renvoie non pas tant à la déréliction morale des personnages principaux qu'à la faillite absolue de la civilisation matérialiste qui les imprègne. A plusieurs reprises on entend revenir le leit-motiv : « Nous sommes des morts vivants... Nous passons notre vie couchés. » Et « couché » renvoie aussi bien à l'hypnose nocturne qu'à la coucherie pure et simple. Comment sortir de cette impasse ? Par d'odieux compromis, l'accouplement March-Novak, la capitulation érigée en moyen de salut.

Que sauver de ce naufrage ? D'abord le don aigu d'observation de l'auteur, sa façon de saisir des êtres médiocres dans les pires inconforts de la vie quotidienne. Notre Chayefsky se délecte donc à dénoncer le néant matérialiste yankee, ne se soucie pas une seconde d'examiner le revers de la médaille, de comprendre comment ces ratés du XX[e] siècle industriel continuent quand *même à vivre.* Il nous englue encore davantage dans la négativité sans qu'on puisse pourtant parler d'un véritable tragique. Les dés sont trop visiblement truqués, rien ne signifie rien, en tout cas guère plus qu'avec un Tennesse Williams ou un William Inge. Ces auteurs névrosés exploitent à bon compte, au grand dam du bourgeois épaté, la névrose de ces mêmes bourgeois, complaisamment disséquée, étalée. Depuis O'Neill, hélas, la dramaturgie américaine a de moins en moins à dire.

Delbert Mann, deux mois avant *Au Milieu de la nuit,* nous avait écœurés avec *Tables Séparées.* Véritable metteur en scène buvard (et c'est pour çà, je suppose, que Chayefsky lui voue cette admiration délirante), il fera crever sur l'écran la médiocrité de Terence Rattigan, le nihilisme bourgeois de l'auteur de *La Nuit des maris,* voire saisira un instant le souffle tragique d'Eugène O'Neill dans *Désir sous les ormes.* Soucieux du seul texte, il ne pouvait empêcher O'Neill de rester O'Neill, même tronqué : avec Delbert Mann, comme

avec tant d'autres metteurs en scène souvent plus distingués, au commencement était le verbe...

On rappellera incidemment *La Déesse* parce que John Cromwell, son metteur en scène, est l'antithèse et de Delbert Mann et de Chayefsky. Un idéalisme à tout crin y balayait les miasmes chayefskyens, provoquant l'ire du scénariste, inquiet de ce gauchissement. Pourtant, dans *Au Milieu de la nuit* Chayefsky a trouvé sa vraie déesse, Kim Novak, « la nouvelle Garbo », selon ses propres termes. La beauté descendue de l'Olympe mais refaçonnée dans les Woolworths, la parfaite Américaine de la grande ville, pin-up, grand cœur et malheureuse. Ennuyée de vivre, toujours plus seule, inlassablement à la dérive. Kim Novak est le permier personnage positif à avoir jamais émergé d'une œuvre de Chayefsky, et cela par la magie du cinéma, de la présence physique de l'héroïne. Kim existe, Kim respire, Kim vibre, comme les ravissantes petites Moscovites ou Kolkhoziennes, les théories elle s'en moque. Et c'est elle qui par sa seule force de vie ridiculise tout le baratin de Chayefsky, par ailleurs conscient de forces au delà du bien et du mal, en contradiction absolue avec son pessimisme à l'encre de chine. Première création chayefskyenne authentique, Kim Novak nous dit et redit que les jolies filles sont condamnées à aimer, à souffrir, et à toujours aimer. On se sent très proche de Kim, amour de poche pour Prisunic ; déesse anti-déesse ; symbole de la féminité moderne. La réussite de ce personnage revient entièrement à Paddy Chayefsky, grandi comme nous tous dans l'ombre des salles obscures.

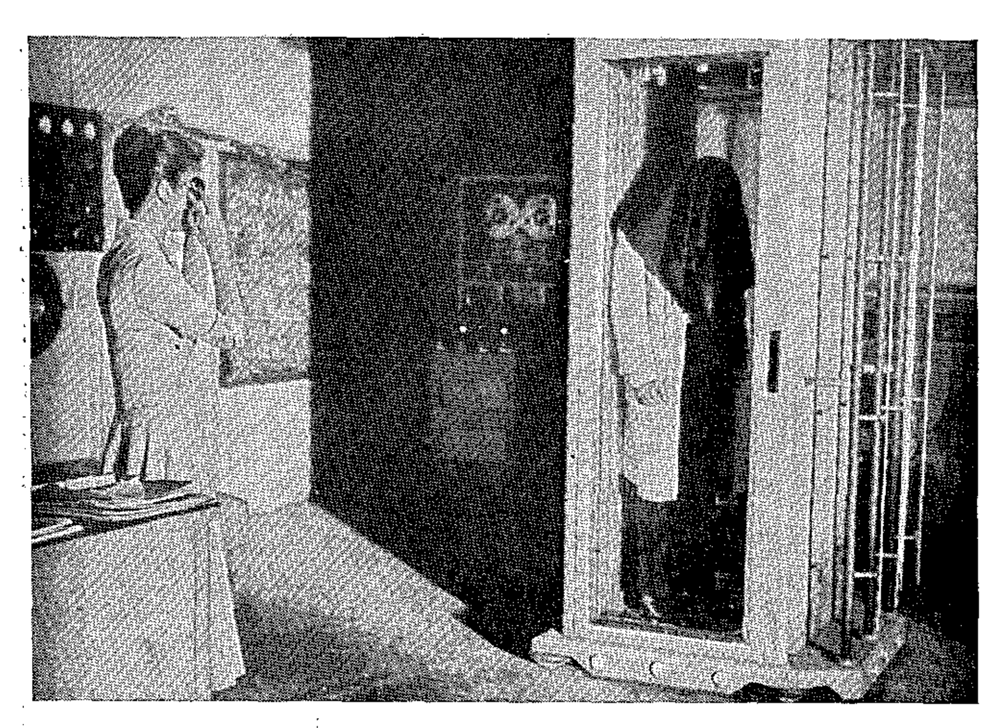
Louis MARCORELLES.

Alors, peut-être...

THE FLY (LA MOUCHE NOIRE), film américain en CinemaScope et DeLuxe, de KURT NEUMANN. *Scénario :* James Clavell, d'après une histoire de George Langelaan. *Images :* Karl Struss. *Musique :* Paul Sawtell. *Décors :* Walter M. Scott et Eli Benneche. *Montage :* Merrill G. White. *Interprétation :* Al Hedison, Patricia Owens, Vincent Price, Herbert Marshall, Kathleen Freeman, Betty Lou Gerson. *Production :* Kurt Neumann, 1958. *Distribution :* 20th Century Fox.

Voilà enfin un film de science-fiction qui, abandonnant les implications apocalyptiques et souvent abstraites de ses prédécesseurs, se noue autour d'un drame individuel. Le scénario, inspiré d'une nouvelle de George Langelaan, contient un excellent point de départ; un jeune savant, industriel de son état, invente un appareil à la fois « *désintégrateur* » et « *réintégrateur* », capable de déplacer dans l'espace objets et êtres vivants. Comme cela arrive en science, il se fait cobaye et expérimente sur lui-même ; mais une mouche s'étant glissée dans la machine, les atomes de l'homme et de l'insecte se trouvent mélangés ; de sorte qu'à l'arrivée le savant hérite de la tête et d'une patte du diptère qui, de son côté, s'approprie la figure et un bras de son compagnon! le savant met sa femme au courant par le truchement d'une machine à écrire (il ne peut plus parler, ses cordes vocales se trouvant incorporées à la mouche). Son salut dépend de la capture de l'insecte : ainsi seulement pourra-t-il tenter une nouvelle expérience afin de reprendre ses atomes perdus. La jeune femme part à la chasse : mais comment retrouver dans une grande maison et dans un parc immense une si petite bestiole ? Les vains efforts de l'épouse, son désespoir naturel, son échec final et l'obligation où elle se trouve d'aider son mari à se suicider, tout cela donne matière à un suspense sans artifice, et est évoqué avec un certain talent auquel la science-fiction cinématographique nous avait peu habitués. Si l'on se rappelle la pauvreté psychologique des personnages dans la plupart des films du genre, on ne peut que louer cet essai de dramatisation, à l'échelle humaine, d'un conte scientifique.

Pourtant l'entreprise appelle des réserves importantes. Kurt Neumann en voulant visualiser le fantastique n'évite pas l'écueil de toutes les science-fictions, à savoir une certaine tradition grand-guignolesque incompatible avec le caractère intellectuel et moral de ce nouveau genre d'anticipations. J'avoue pour ma part avoir peu apprécié la vi-



Patricia Owens et Al Hedison dans *La Mouche noire.*

sion « monstrueuse » du savant doté d'une immense tête de mouche, d'autant plus que, dépassant les frontières du possible, nous tombons ici dans l'invraisemblable. Pourquoi les « atomes » de la mouche grossissent-ils à ce point en passant dans le corps humain ? Comment la mouche crie-t-elle « au secours » en excellent anglais alors que le savant semble conserver son propre cerveau ? Les questions sans réponse se multiplient au fur et à mesure de la projection. Je ne veux certes pas contester aux auteurs de science-fiction le droit de donner libre cours à leur imagination. Mais ce qui fait justement la beauté du genre en littérature, c'est une armature logique d'une telle solidité que les facultés critiques du lecteur s'en trouvent paralysées; par une transition invisible, les meilleurs écrivains de science-fictions transportent les amateurs en plein fantastique avant même qu'ils s'en soient rendu compte.

Je ne conteste pas non plus la légitimité du *fantastique de terreur*. Mais si on ne peut s'empêcher d'avoir peur une ou deux fois devant cette *Mouche noire*, il convient de souligner que le plus souvent Neumann confond épouvante et horreur, frayeur et dégoût. Au surplus, le procédé de retour en arrière vient affaiblir le drame individuel de la femme. Enfin, les personnages secondaires restent conventionnels. Il en résulte dans le scénario un déséquilibre qui finit par déteindre sur l'ensemble de la réalisation ; on se trouve gêné par un style qui zigzague entre la simplicité des moyens (évocation du drame de la femme), la lourdeur grandiloquente (les tubes de néon, la mouche et l'araignée...) et le ridicule involontaire (faits et gestes du policier et du beau-frère).

Les scènes où le savant apparaît couvert d'une étoffe noire, où il lappe en cachette sa nourriture, laisse entrevoir son bras monstrueux, tape d'un doigt sur la machine à écrire, me paraissent suffisamment suggestives pour rendre inutiles toutes les autres tentatives de visualisation que Neumann multiplie. D'ailleurs une situation si dramatique commandait l'abandon du « sensationnel » d'autant plus que la peur

découle naturellement du suspense ou de scènes comme celle du suicide.

On nous répète que la science-fiction, sans être déjà aussi stéréotypée que le western, s'impose comme un genre fécond ; qu'elle exprime par le biais de sa fantaisie imaginative, l'anxiété propre à notre époque ; qu'elle constitue la vraie mythologie de notre temps. J'avoue que le film de Neumann ne m'en convainc guère. A moins qu'on ne considère comme des science-fictions le *Hiroshima* de Resnais et le *Poème de la mer* de Dovjenko. Alors, peut-être...

Fereydoun HOVEYDA.

Le Brésil vu de Billancourt

ORFEU NEGRO, film franco-italien en Eastmancolor de MARCEL CAMUS. *Scénario :* Jacques Viot et Marcel Camus inspiré d' « Orfeu da Conceicao », de Vinicius de Moraes. *Images :* Jean Bourgoin. *Musique :* Antonio Carlos Jobin, Luis Bonfa. *Montage :* Andrée Feix. *Interprétation :* Marpessa Dawn, Breno Mello, Lourdes de Oliveira, Lea Garcia, Adhemar Da Silva, Alexandro Constanino, Waldetar de Souza, Jorge Dos Santos, Aurino Cassanio. *Production :* Dispatfilm-Gemma Cinematografica, 1958. *Distribution :* Lux Films.

Que serait le concerto pour clarinette sans Mozart ? que serait la jeune fille au turban sans Vermeer ? et les rêveries de Rousseau sans Jean-Jacques, la musique de Beethoven sans Beethoven, la prose d'Aragon sans Aragon ? bref, que serait la chanson d'Orphée (avez-vous revu *Orphée* ?) sans Orphée ? ou encore : que serait la poésie sans poète ?

Eh bien, ce serait *Orfeu Negro* dans lequel les jurés de Cannes ont plus ou moins reconnu leur *Loi du Seigneur*. La gentillesse et la sincérité de Marcel Camus ne sont pas en cause. Mais voilà, suffit-il d'être gentil et sincère pour faire un bon film ? On pouvait déjà poser la même question après *Mort en fraude*, car c'était très bien, une idée très originale rien qu'en elle-même, de refuser tout ce que l'on vous propose pour faire un film en Indochine. Mais alors, on ne prend pas Daniel Gélin pour personnifier un Français bien tranquille, un héros de notre temps comme dirait Lermontov. Et c'était très bien aussi de faire un film au Brésil plutôt qu'à Saint-Germain-des-Prés, de filmer les tramways de Rio plutôt que les surboums de Passy. Mais alors, on ne dirige pas ses comédiens noirs avec les mêmes mots et les mêmes gestes que Jean Boyer dirigeant Line Renaud et Darry Cowl dans une guinguette reconstituée sur les plateaux de Billancourt.

Passe qu'*Orfeu Negro* n'ait qu'un lointain rapport avec le chantre de Thrace, encore que Cocteau (avez-vous revu *Orphée ?*) se soit gardé de commettre cet impair, mais le plus grave est qu'à côté d'un film tel que *Moi, un noir*, *Orfeu Negro* est d'une inauthenticité — pour parler comme Mme Express — totale. On me dira : vous êtes idiot, le film n'est pas du tout fait là-dessus, c'est avant tout une suite d'images baroques et somptueuses. Un document sur la beauté, en somme ! Avec Zazie, je dis poliment: « mon œil » si on me dit que les images de Jean Bourgoin sont belles. Elles n'ont même pas l'excuse d'être de volontaires cartes postales comme dans *Pacifique Sud*. Comment l'habile opérateur de *Goha* et d'*Arkadin* a-t-il pu commettre la folie de croire qu'il pouvait entrer en compétition avec le soleil de Rio à l'aide de gélatines colorées qui donnent au décor un aspect dur et repoussant, alors que, chaque matin, la lumière qu'aperçoivent les Cariocas en allant au travail est la même lumière grise et douce qu'en Bretagne, mille fois supérieure à sa sœur méditerranéenne.

Marcel Camus, sans argent, attendant un chèque de Sacha Gordine pour terminer son film, a eu tout loisir de se promener à pied dans cette ville assez prodigieuse qu'est Rio de Janeiro. C'est à ce moment, dit-il, et grâce à ces flâneries, qu'il prit vraiment conscience de ce qu'étaient Rio et ses habitants.

Et c'est à ce moment que je lui fais des reproches. Il se trouve que je me suis trouvé exactement dans la même situation. Et je m'étonne, et je suis très



Breno Mello dans *Orfeu Negro* de Marcel Camus.

déçu de ne rien voir de Rio dans *Orfeu Negro*. Je n'ai pas vu le merveilleux petit aérodrome de Santos Dumont où il fallait faire atterrir Eurydice entre l'océan et les gratte-ciel. Et pourquoi n'avoir pas fait, au lieu d'un conducteur de tramway déjà vu dans toutes les fantaisies commandées par la Métro à un nommé Pete Smith, pourquoi n'avoir pas fait d'Orphée (avez-vous revu le film de Cocteau ?) un conducteur de *Lotacao ?* Poétiques étaient ces petits autobus en forme de station-wagon qui foncent à perdre haleine du stade de Maracana à la grève de Copacabana. Et poétique aurait été la manière d'Orphée de tenir ses billets de banque pour rendre la monnaie : pliés dans le sens de la longueur entre chaque doigt des deux mains.

Mais Marcel Camus, à trop gentiment assister les autres depuis quinze ans, a perdu le sens de la poésie. Il ne sait pas, comme Cukor, déguiser ses girls en marquises Louis XV. En marchant dans l'Avenida Vargas, il n'entend pas les airs de sambas qui s'échappent des postes portatifs installés dans chaque magasin. Puisqu'Eurydice arrive en train, il fallait en profiter pour filmer l'un de ces prodigieux déraillements dont la S.N.C.F. brésilienne est spécialiste.

Soyons juste, il y a un joli plan dans *Orfeu Negro :* celui où la copine d'Eurydice, debout sur les pieds de son amoureux, se baisse pour éteindre la lampe. Mais la scène aurait été plus réussie encore si Orphée et Eurydice la jouaient, et non leurs camarades. Bref, ce qui me choque dans ce film d'aventurier, c'est de ne pas trouver d'aventure, ou dans ce film de poète, pas de poésie.

Jean-Luc GODARD.



FILMS SORTIS A PARIS
DU 13 MAI AU 9 JUIN 1959

6 FILMS FRANÇAIS

Croquemitoufle, film de Claude Barma, avec Gilbert Bécaud, Mireille Granelli, Michel Roux, Robert Manuel, Jacqueline Jehanneuf, Micheline Luccioni. — Quand un metteur en scène de télévision vient au cinéma (tout au moins en France), il n'a rien de plus pressé qu'oublier sa propre expérience pour surpasser dans leurs erreurs ses nouveaux confrères. Cazeneuve s'empêtrait dans ses mouvements d'appareil, Barma dilapide un devis astronomique pour une insignifiante bluette qui ne réussira pas encore à faire un acteur de Gilbert Bécaud. Comble d'infortune : on en garde le souvenir d'un film tourné en trois semaines avec petits moyens — moins la spontanéité. Dommage pour Mireille Granelli, qui est bien mignonne.

Du rififi chez les femmes, film d'Alex Joffé, avec Nadja Tiller, Robert Hossein, Silvia Monfort, Roger Hanin, Pierre Blanchar, Françoise Rosay, Jean Gaven, Georges Rigaud. — Joffé est un de nos meilleurs dialoguistes, un scénariste habile, un technicien honnête; il est un peu dommage de le voir ici employé dans l'ordre inverse de ses possibilités véritables. Robert Hossein est le futur Gabin du cinéma français.

Le Gendarme de Champignol, film de Jean Bastia, avec Jean Richard, Roger Pierre, Véronique Zuber, Noël Roquevert, Alfred Adam, Nadine Basile. — Roger Pierre, privé de son co-équipier, n'anime que difficilement cette pantalonnade villageoise, dont les quelques inventions sont vraiment bien mal exploitées. Et notre amie Véronique Zuber ne trouve pas encore ici le Marivaux auquel elle a droit.

Les Nuits de Pigalle, film de Georges Jaffé, avec Yves Deniaud, Roland Armontel, Denise Carvenne, Danielle Godet, Georgette Anys. — Le degré zéro du cinéma français.

Oh! que mambo! film de John Berry, avec Dario Moreno, Magali Noël, Lyla Rocco, Jean Poiret, Michel Serrault, Alberto Sordi, Duvallès, Jean Parédès. — Berry s'essoufflait sur les hauteurs de *Tamango;* il essaie d'essouffler à son tour les marionnettes de ce vaudeville; mais leurs ficelles s'embrouillent souvent. Tous comptes faits, une certaine vulgarité de mauvais aloi semble bien être son meilleur registre.

Les quatre cents coups. — Voir critique de Fereydoun Hoveyda dans ce numéro, page 52.

9 FIMS AMERICAINS

The Badlanders (L'or du Hollandais), film en Cinémascope et en Metrocolor de Delmer Daves, avec Alan Ladd, Ernest Borgnine, Kent Smith, Claire Kelly, Katy Jurado. — Sur un bon point de départ, où, comme souvent chez Burnett, les fripouilles tentent de se rouler réciproquement, un scénario bien pâteux où les obsessions anti-racistes de Daves interviennent sans rime ni raison. Daves redégringole ici de plusieurs échelons et l'égaler à Mann n'est vraiment pas sérieux : Anthony est un architecte, tandis que Delmer se contente toujours de juxtaposer des plans plus ou moins habiles, d'une touche pointilliste de petit maître impressionniste.

Compulsion (Le Génie du mal), film en Cinémascope de Richard Fleischer, avec Orson Welles, Diane Varsi, Dean Stockwell, Bradford Dillman. — Voir note de Charles Bitsch dans notre précédent numéro, page 48.

Don't Go Near the Water (Prenez garde à la flotte), film en Cinemascope et en Metrocolor de Charles Walters, avec Glenn Ford, Gia Scala, Earl Holliman, Anne Francis, Keenan Wynn, Fred Clark, Eva Gabor, Russ Tamblyn, Jeff Richards. — Si vous n'êtes pas las de ces perpétuelles variations vaudevillesques que les Américains se plaisent à broder affectueusement autour des petits ridicules de leurs divers corps d'armée (ici les services de propagande de la Marine, au cours de la guerre du Pacifique), vous pouvez assister sans ennui aux numéros habituels des vieux lions de la Metro. A l'actif, une excellente scène Mack-Sennett.

The Fly (*La Mouche noire*). — Voir critique de Fereydoun Hoveyda dans ce numéro, page 57.

Girls on the Loose (*Le Gang des filles*). — Voir note de Luc Moullet dans notre prochain numéro.

Middle of the Night (*Au milieu de la nuit*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 55.

Rio Bravo. — Voir critique de Luc Moullet dans ce numéro, page 43.

Some Came Running (*Comme un torrent*). — Voir critique de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 49.

The Sound and the Fury (*Le Bruit et la Fureur*), film en Cinemascope et en De Luxe de Martin Ritt, avec Yul Brynner, Joanne Woodward, Margaret Leighton, Stuart Whitman. — Chassé-croisé : si le jeune cinéma français s'est mis à l'école des Américains d'il y a cinq ou dix ans, Hollywood s'inspire, hélas ! maintenant de notre cinéma de la dernière décade. Le tandem Ravetch-Frank n'a rien à envier quant à l'art des équivalences à l'équipe Aurenche-Bost; ceux-ci adaptaient Gide ou Radiguet en pensant à Anouilh, ceux-là Faulkner en pensant à Tennessee Williams. Quant au rapprochement Ritt-Autant-Lara, cela se tient : même absence de grâce, même application scolaire, même ennui, et directions d'acteurs uniformément théâtrales. Comptez sur nous pour dire autant de mal de ce cinéma américain que naguère de *leur* cinéma français.

6 FILMS ANGLAIS

Count Five and Die (*Cinq secondes à vivre*), film en Cinemascope de Victor Vicas, avec Jeffrey Hunter, Nigel Patrick, Annemarie Duringer, David Kossoff. — Espionnage et contre-espionnage : à Londres, en 44, les services secrets alliés tentent de persuader leurs adversaires que le débarquement aura lieu en Hollande. Quelques gouttes de romance parachèvent un cocktail sans surprises, et ce n'est point le travail correct, mais toujours prévisible, de l'international Vicas qui le pimentera d'un peu d'inattendu.

Harry Black (*Harry Black et le tigre*), film en Cinemascope et en Technicolor de Hugo Fregonese, avec Stewart Granger, Barbara Rush, Anthony Steel, I.S. Johar. — Bien avant *Le Fleuve* et *India*, ce duel obstiné entre tigre et chasseur (au terme de deux heures de projection, le tigre est tué, quelle surprise!) nous eût déjà bien fait bâiller. En 59, c'est à mourir d'ennui. Tous les poncifs dénoncés par Renoir ou Rossellini sont fidèles au rendez-vous; évitez d'en faire autant.

Ice Cold in Alex (*Le Désert de la peur*), film de J. Lee Thompson, avec John Mills, Sylvia Syms, Anthony Quayle, Harry Andrews. — Le nombre des films britanniques sur la guerre de Libye dépassera bientôt celui des combattants : les uns et les autres disparaissent aussitôt dans la grisaille de l'uniforme, ou celle de l'uniformité.

A Night to Remember (*Atlantique, latitude* 41°), film de Roy Baker, avec Kenneth More, Ronald Allen, Robert Ayres, Honor Blackman. — Le naufrage du *Titanic* fut vraiment la providence des cinéastes sans imagination, partant celle des cinéastes anglais. Hitch ni Shakespeare n'étant de la traversée, la métamorphose des passagers en noyés n'a jamais rien ici de *rich and strange*.

Room at the Top (*Les Chemins de la Haute Ville*), film de Jack Clayton, avec Laurence Harvey, Simone Signoret, Heather Sears, Donald Wolfit. — Voir note de Charles Bitsch dans notre précédent numéro, page 49.

The Son of Robin Hood (*Robin des Bois, Don Juan*), film en Cinemascope et en Eastmancolor de George Sherman, avec Al Hedison, June Laverick, David Farrar, Marius Goring. — Le fils de Robin des Bois était une fille : c'est bien la seule surprise de cette Nième mouture du vieux chef-d'œuvre d'Allan Dwan.

5 FILMS ITALIENS

Afrodite, Dea dell'amore (*Aphrodite, déesse de l'amour*), film en Cinemascope et en Eastmancolor de W. Tourjansky, avec Belinda Lee, Jacques Sernas, Massimo Girotti. — Comment l'amour conduira Praxitèle à trahir les lois du droit d'asile, à retrouver son ancien modèle sur le trottoir, à être assassiné enfin par les troupes macédoniennes, c'est ce que vous apprendrez si vous avez conservé quelque désir pour le corps de Belinda Lee.

Femmes d'un été, film en Totalscope et en Eatsmancolor de Gianni Franciolini, avec Michèle Morgan, Dany Carrel, Sylva Koscina, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Franca Marzi, Gabriele Ferzetti. — D'après Moravia, nous dit-on. Bien plutôt d'après *Dimanche d'août* et la suite. Les personnages habituels viennent ici faire leurs trois petits tours, essayant par leur nombre de masquer le vide de leur pauvre silhouette.

Nella Citta l'Inferno (L'Enfer dans la ville), film en Supercinescope de Renato Castellani, avec Anna Magnani, Giulietta Masina, Myriam Bru, Christina Gajoni. — Voir note de Georges Sadoul dans notre numéro précédent, page 50.

Paradiso Terrestre (A chacun son paradis), film de montage en Kodachrome et en Eastmancolor de Luciano Emmer. — Montage fait à partir des films en 16 mm de l'entreprise « Connaissance du monde ». Tout élément sérieux est de bout en bout sacrifié au pittoresque, et Emmer a réussi le prodige de faire, à partir de documents réels, un film encore plus truqué que *Continent perdu*. Le paradis est vraiment perdu !

Uragano sul Po (Tant que mon cœur battra), film de Horst Hachler, avec Raf Vallone, Maria Schell, Ave Ninchi, Peter Carsten. — Suite des amours malheureuses de Maria Schell, éprise ici de son beau-frère, qui est un si beau violoniste. Vicki Baum elle-même méritait meilleur traitement que celui que lui fait ici subir M. Schell, dans le style des vies romancées de Schubert d'il y a vingt ans.

1 FILM ALLEMAND

La Reine du music-hall, film en Eastmancolor de Paul Martin, avec Caterina Valente, Paul Hubschmidt. — A l'école du cinéma autrichien, personne n'a rien à gagner.

1 FILM ESPAGNOL

Rue de la peur, film de J. Charles Thorry, avec Claudine Dupuis, Yves Massard, Nadine Tallier, Vincent Parra. — Sur un scénario infâme (rachat du dévoyé, qui saura payer, la tête haute, sa dette à la société), un film qui ne manque pas d'un certain charme — quasi inexplicable, peut-être tout simplement celui de la photo d'amateur.

1 FILM JAPONAIS

Bijo to Ekitai-Ningen (L'Homme H), film en Scope et Eastmancolor d'Inoshiro Honda, avec Kenji Sahara, Yumi Shirakawa, Akihito Hirata, Koreya Senda. — Seuls les fanatiques pourront tenir jusqu'au bout sans force bâillements : comme de coutume, on utilise la recette du pâté d'alouettes : une demi-heure de discussions autour de bureaux contre trente secondes de trucages. La « chose » est ici un homme désintégré et devenu substance liquide.

1 FILM RUSSE

Ilya Mourometz (Le Géant de la steppe), film en Cinemascope et en Sovcolor d'Alexandre Ptouchko, avec Boris Andréev, Andréi Abrikossov, Natalia Medvedeva. — L'esthétique de Ptouchko, à travers les âges, demeure fidèle à celle de Méliès, moins le charme, plus les gros moyens. L'ensemble est irrésistiblement soporifique, et ce pauvre Ilya (héros légendaire de l'indépendance ukrainienne) n'avait quand même pas mérité un si mauvais sort.

1 FILM SUEDOIS

Sänge om den Eldröda Blomman (Chant de la fleur rouge), film en Agascope et en Eastmancolor de Gustaf Molander, avec Jarl Kull, Anita Bjork, Ulla Jacobson. — Les aventures donjuanesques d'un fils de famille devenu flotteur de bois, suivies du retour de l'enfant prodigue. Naïve et désuète parabole qui nous reporte bien avant la naissance de Bergman, mais la fidélité de Molander à l'esthétique archaïque du cinéma suédois peut toucher les rats de cinémathèque.

1 FILM TCHEQUE

Aventures fantastiques, film de Karel Zeman, avec Arnost Lavratil, Lubor Tokos, Miloslav Nolub, Jana Zatloukalova. — Voir critique d'André Martin dans notre prochain numéro.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker	N° 32
Jean Renoir	Nos 34-35-78
Luis Bunuel	N° 36
Roberto Rossellini	N° 37-94
Abel Gance	N° 43
Alfred Hitchcock	Nos 44-62
John Ford	N° 45
Jules Dassin	Nos 46-47
Carl Dreyer	N° 48
Howard Hawks	N° 56
Robert Aldrich	Nos 64-82
Joshua Logan	N° 65
Anthony Mann	N° 69
Gerd Oswald	N° 70
Max Ophuls	N° 72
Stanley Kubrick	N° 73
Vincente Minnelli	N° 74
Robert Bresson	N° 75
Jacques Tati	N° 83
Orson Welles	Nos 84-87
Gene Kelly	N° 85
Ingmar Bergman	N° 88
Nicholas Ray	N° 89
Richard Brooks	N° 92
Luchino Visconti	N° 93

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chefs :
Jacques DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 300 Frs
Etranger : 350 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.700 Frs
Etranger	2.000 Frs

Abonnements 12 numéros :

France, Union Française	3.300 Frs
Etranger	3.800 Frs

Etudiants et Ciné-Clubs :
2.800 *frs (France) et* 3.200 *frs (Etranger)*

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 fr. Envoi recommandé : 600 fr. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1959